q759.94
L547g
1952

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СОКРОВИЩА СССР

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

«ИСКУССТВО»

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign Alternates

https://archive.org/details/gosudarstvennyie00gosu_0

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СОКРОВИЩА СССР

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЭРМИТАЖ

Государственное издательство
«ИСКУССТВО»
Москва 1952

Составитель альбома
В. Ф. Левинсон-Лессинг

Я759.94
Л547г
1952

Картинная галерея Государственного Эрмитажа, крупнейшего музея Советского Союза, занимающего одно из первых мест в ряду величайших музеев всего мира, принадлежит к наиболее драгоценным и прославленным его собраниям.

Датой основания Эрмитажа принято считать 1764 год, когда была приобретена первая коллекция картин, положившая начало его собраниям.

Картинная галерея Эрмитажа первоначально носила характер замкнутого дворцового собрания, доступного лишь узкому придворному кругу и иностранным путешественникам; название свое она получила от здания Эрмитажа, построенного в 1765 году рядом с Зимним дворцом и предназначенного, подобно другим «эрмитажам» (так часто именовались в XVIII веке парковые павильоны, служившие для развлечений знати), для свободного от строгого придворного этикета времяпрепровождения интимного круга приближенных Екатерины II. Однако самый факт создания галереи, развивавшейся весьма быстрыми темпами и вскоре занявшей одно из первых мест в ряду больших дворцовых галерей при европейских дворах, отражал, наряду с основанием в этом же году Петербургской Академии художеств, рост русской культуры.

В 80-е годы XVIII века в галерее числилось свыше 2500 картин, многие из которых были размещены тогда же и в позднейшее время в загородных дворцах. В XVIII же веке было положено начало ряду других собраний Эрмитажа — коллекциям рисунков, гравюр, резных камней, монет и медалей.

В первой половине XIX века Эрмитаж, оставаясь частью дворца и личной собственностью царя, стал постепенно приобретать черты музея. Расширялись рамки его собирательской деятельности; в состав его коллекций стали поступать наиболее ценные предметы из впервые предпринятых в это время раскопок античных городов и скифских курганов на юге России. Рост национального самосознания, замечательные успехи русского искусства привели к необ-

ходимости включения в состав галереи произведений русской школы живописи — картин Венецианова, Кипренского, С. Щедрина, Брюллова, Бруни и других художников.

Когда в 1898 году был основан Русский музей, в него были переданы все русские картины из Эрмитажа.

Неуклонный рост культурных потребностей русского общества и мощный подъем русской литературы, искусства и науки, несмотря на тормозящие условия феодально-крепостнического режима, властно требовали превращения Эрмитажа в доступный для обозрения музей и дальнейшего расширения его программы. Это заставило Николая I приступить к постройке нового здания музея, открытого в 1852 году и включавшего, наряду с прежними коллекциями, собрание античной скульптуры и керамики, египетские древности и другие собрания. Доступ в музей оставался, однако, еще в течение ряда лет необычайно сложным, что препятствовало ознакомлению с его сокровищами широких кругов. Став важным элементом научной жизни и художественной культуры, Эрмитаж был чужд и недоступен народным массам.

Великая Октябрьская социалистическая революция, открывшая новую эпоху в истории человечества и коренным образом изменившая лицо нашей родины, положила начало радикальному преобразованию Эрмитажа, ставшего народным достоянием. Непосредственно вслед за штурмом Зимнего дворца в ночь на 26 октября 1917 года советская власть приняла меры к бережному сохранению художественных сокровищ Эрмитажа. Созданный по инициативе В. И. Ленина Отдел по охране памятников искусства Наркомпроса развил кипучую и обширную деятельность по выявлению и собиранию многочисленных художественных произведений, брошенных на произвол судьбы бежавшими за границу владельцами аристократических особняков и богатых буржуазных квартир. Был национализирован ряд частных собраний, в том числе коллекции Строгановых, Юсуповых, Шуваловых, в дворцах которых хранились огромные богатства, накопленные с XVIII века. Значительно обогатили собрания Эрмитажа фарфор и серебро, хранившиеся в дворцовых кладовых. Многочисленные ценные картины были извлечены из парадных залов и жилых помещений загородных дворцов. В результате преобразований музейной сети Эрмитажу были переданы картины западноевропейских мастеров из музея Академии художеств. К Эрмитажу был присоединен музей Художественно-промышленного училища Штиглица, что чрезвычайно обогатило собрания западноевропейского и восточного прикладного искусства. Сотни тысяч влившихся в Эрмитаж замечательных предметов искусства и культуры не только пополнили и расширили старые собрания Эрмитажа, но и позволили создать в нем новые отделы — Отдел истории первобытной культуры и Отдел истории культуры и искусства Востока, существование кото-

рых в дореволюционном Эрмитаже, в сущности, было и невозможно, поскольку собранные в них материалы неизбежно вели бы к опровержению выводов буржуазной науки и противоречили бы политике царизма, зиждившейся на национальном угнетении. Организация в стенах Эрмитажа новых отделов, раскрывавших яркие страницы древнейших этапов истории нашей родины и изумительное богатство культуры, созданной на протяжении ряда веков народами, вошедшими в великую семью народов Советского Союза, выдвинула перед Эрмитажем накануне Великой Отечественной войны новую задачу — создание Отдела истории русской культуры, как необходимого звена в той широчайшей по охвату картине развития культуры и искусства, которую развертывала совокупность многообразных собраний Эрмитажа. Этому отделу, соответственно тому огромному значению, которое принадлежит ценнейшему вкладу русского народа в культурное развитие человечества, предстоит занять в музее особо важное место; сейчас он находится еще в процессе формирования, хотя и обладает уже ценнейшими коллекциями, рисующими различные стороны русской культуры XVIII и первой половины XIX века. Одним из важнейших источников пополнения его собраний, наряду с передачей отдельных предметов из других хранилищ и покупкой, являются организуемые ежегодно Эрмитажем, как самостоятельно, так и совместно с другими научными учреждениями, археологические экспедиции. Эти экспедиции играют особенно важную роль в жизни ряда других отделов музея — Отдела истории первобытной культуры, Отдела истории культуры и искусства советского Востока, Отдела истории культуры и искусства античного мира, которые систематически обогащаются предметами из раскопок, производимых в различных районах нашей страны.

Быстрый рост собраний Эрмитажа и новые требования, предъявляемые к экспонированию его коллекций, уже в первые годы советской власти вызвали необходимость передать музею значительную часть помещений Зимнего дворца. Проявляя неустанную заботу о развитии музея, советское правительство приняло после окончания Великой Отечественной войны решение о передаче Эрмитажу всего здания Зимнего дворца, в котором год за годом открываются для обозрения новые выставочные залы.

Радикальным изменениям подверглись вся структура музея, направление и масштабы его научной работы, принципы построения его выставок, впервые поставленных на подлинно научное основание, в соответствии с методологией марксистско-ленинского учения о развитии общества.

С каждым годом растет поток посетителей Эрмитажа. Через его залы ежегодно проходят многочисленные группы экскурсантов и одиночных посетителей, приезжающих со всех концов нашей огромной страны, его часто посещают зарубежные гости — делегации из народно-демократических стран,

ученые, художники и туристы. Если в дореволюционное время в Эрмитаже бывало за год несколько десятков тысяч людей, и только за 1914 год его посещаемость достигла 166 000 человек, то в течение ряда последних лет годовое число его посетителей составляет около одного миллиона. Огромного размаха достигла научно-просветительская деятельность Эрмитажа. Наряду с многочисленными видами экскурсий — разовых и цикловых, обслуживанием одиночных посетителей консультациями, Эрмитаж организует культпоходы, учебные экскурсии для учащихся школ и вузов, ведет в специально оборудованном большом лектории систематическую лекционную работу, организует под руководством сотрудников музея кружки учащихся средних школ, регулярно проводит беседы на предприятиях.

Временный перерыв в деятельности Эрмитажа вызвала Великая Отечественная война. Фашистские захватчики, яростно обстреливавшие Ленинград, нанесли серьезный ущерб зданиям музея. Разрушения были быстро восстановлены, благодаря заботам партии и правительства, в первые послевоенные годы. Бесценные сокровища, собранные в этих зданиях, были бережно сохранены: свыше одного миллиона музейных предметов, вывезенных, по указанию советского правительства и лично товарища Сталина, в глубокий тыл, возвращено в полной сохранности осенью 1945 года в Ленинград. Непосредственно вслед за их возвращением началось восстановление ряда основных выставок музея, за которым последовало развертывание новых выставочных залов. Исторические постановления партии по идеологическим вопросам, выход в свет гениальных трудов товарища Сталина по вопросам языкознания поставили перед Эрмитажем ряд новых задач, предъявив повышенные требования к уровню всей научной, выставочной и просветительной деятельности.

*

В настоящее издание включено 90 цветных репродукций с картин, находящихся в собрании западноевропейской живописи Государственного Эрмитажа. В альбом вошел, наряду с пользующимися мировой известностью произведениями великих мастеров, ряд других замечательных художественных памятников, подобранных так, чтобы дать по возможности представление о живописи отдельных стран на ярких и характерных произведениях выдающихся художников. В альбоме воспроизведены далеко не все наиболее известные и заслуживающие особого внимания в художественном отношении картины Эрмитажа, а лишь некоторые из них.

Первые 17 таблиц альбома посвящены произведениям итальянской живописи конца XV — середины XVIII столетия, выбранных из нескольких сот

картин, размещенных в 30 залах музея. Соответственно тому значению, которое в развитии европейского искусства принадлежало Италии в эпоху Возрождения, главное место в данном разделе альбома отведено живописи этого времени. Эпоха Возрождения, которую Энгельс назвал — «величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством»,[1] эпоха, подготовленная ранним развитием в Италии капиталистических отношений, уже в XIV веке расшатавших устои феодального общества, противопоставила старому средневековому мировоззрению новую светскую культуру, ставившую в центре внимания человека, утверждавшую неограниченную мощь человеческого разума и права личности на всестороннее развитие своих способностей. Эпоха Возрождения заложила основы современной науки, создала новые жанры светской литературы; особенно высокого развития достигли в эту эпоху изобразительное искусство и архитектура. Условной, абстрактной схеме религиозного искусства средневековья художники Возрождения противопоставили новые, реалистические методы изображения, впервые разработав основы перспективы, анатомии, светотеневой лепки, передающей объемность тела, и заложили основы последующего развития искусства. Хотя передовые люди Возрождения проявляли полное равнодушие к религии, художники Возрождения, наряду с впервые появляющимися в живописи этого времени портретами и картинами на мифологические темы, продолжали писать картины и создавать большие фрески на религиозные темы, поскольку церковь все еще играла значительную роль и украшение церковных зданий оставалось одной из главных задач искусства. Но религиозно-легендарные образы получили в их произведениях новое звучание, наполняясь новым жизненным содержанием. С особой яркостью выразил в своем многообразном творчестве основные черты новой идеологии гениальный художник и великий ученый Леонардо да Винчи (1452—1519), один из тех людей Возрождения, которых Энгельс назвал титанами «по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености».[2]

Художественное творчество Леонардо завершает собой искусство раннего Возрождения и открывает блестящий расцвет искусства Высокого Возрождения. Наряду с глубоким изучением человеческого тела, строение которого занимало его и как ученого, он стремился в выразительности жестов и мимики найти новые средства раскрытия в зрительных образах внутреннего мира человека. Отдавая живописи лишь небольшую часть своего времени и сил, поглощенный научными изысканиями и техническими изобретениями, Леонардо оставил небольшое число живописных произведений, из которых до нашего времени

---

[1] Фридрих Энгельс, Диалектика природы, Госполитиздат, 1950, стр. 4.

[2] Там же, стр. 4.

сохранилось всего 14. Два из них хранятся в Эрмитаже и принадлежат к его величайшим драгоценностям. Оба они относятся к раннему периоду творчества художника.

Картина «Мадонна Бенуа» *(табл. 1)* — один из наиболее замечательных образцов его юношеских работ. Леонардо создал в этой картине правдивый образ счастливой и любящей матери. Совсем юная молодая женщина полным стыдливой девической грации и нежной материнской заботливости жестом протягивает цветок младенцу. В облике младенца художник с поразительной живостью сумел передать ребяческую неловкость и сосредоточенную серьезность. Посредством легкой прозрачной светотени он придал особую рельефность пухлому телу ребенка. Лишь несколькими годами позже написана «Мадонна Литта» *(табл. 2)*. Чуть отмеченная мечтательностью нежность и счастливая гордость сквозят из-под полуопущенных век прекрасной молодой женщины, держащей на руках сильного и здорового ребенка, прильнувшего к материнской груди. В передаче выражения лица младенца, его движений, форм тела Леонардо достиг высочайшей правдивости. Леонардо объединил обе фигуры в единую группу с таким совершенством, какое оставалось недоступным его предшественникам.

Среди непосредственных учеников Леонардо не было художников с яркой творческой индивидуальностью, которые оказались бы в состоянии продолжить и углубить его искания и претворить в своем творчестве заветы учителя. Об этом ярко говорят и собранные в Эрмитаже картины его школы. Однако на некоторых из них, выполненных в мастерской Леонардо, частью по его рисункам, лежит известный отпечаток его творческого гения. К числу таких картин относится «Портрет молодой женщины» *(табл. 3)*, известный под названием «Коломбины» — от названия цветка, который она держит в руке; автором ее предположительно считается Франческо Мельци (1492?—1566). Образ молодой женщины полон поэтичности, но грация позы и жеста утратила свойственную Леонардо жизненность, а играющая на ее лице улыбка лишена той естественности и живой изменчивости, которые умел передавать Леонардо.

Кисти другого великого мастера итальянского Возрождения, Рафаэля (1483—1520), принадлежат в собрании Эрмитажа две картины. Главное место в его творчестве, как и в живописном творчестве третьего великого мастера этого времени, Микельанджело, занимают большие монументальные произведения — фрески, исполненные им в Риме. Поэтому ни в одном музее нельзя получить полного представления об их искусстве, по-настоящему ощутить величие их замыслов и достижений.

О декоративном творчестве Рафаэля в Эрмитаже можно получить известное понятие как по восьми фрескам, к сожалению, довольно сильно постра-

давшим от времени, написанным его учениками для украшения одной из римских вилл, так и по исполненным по заказу Екатерины II в 1778—1785 годах копиям в натуральную величину с росписей лоджий Ватикана, осуществленных по замыслу Рафаэля и под его непосредственным руководством группой его учеников. «Мадонна Конестабиле» *(табл. 4)* — одна из лучших юношеских работ художника. Многое в ней напоминает еще его учителя Перуджино, по рисунку которого она частично и написана. Женственная нежность, отличающая ранних мадонн Рафаэля, нашла здесь тонкое, поэтичное воплощение, в котором только еще намечается путь дальнейших поисков художником образов возвышенной женской красоты. Чистотой и безмятежной ясностью овеяно не только склоненное лицо матери, внимательно следящей за младенцем, но и полный тишины и свежести пейзаж, передающий весеннее пробуждение природы.

Вторая картина Рафаэля, «Святое семейство» *(табл. 5)*, известная также под названием «Мадонна с безбородым Иосифом», написана несколько позже (около 1506 года). В этой картине художник главное внимание концентрирует на объединении фигур в цельную, неразрывно связанную группу. В ней не осталось и следа от той наивной непосредственности, которая свойственна его ранним работам, но еще не вполне достигнуты глубина и совершенство его зрелых произведений.

О высоком развитии портретной живописи в эпоху Возрождения убедительно говорят три портрета начала XVI века, включенные в альбом. Первый из них *(табл. 6)* написан художником Лоренцо Коста (1460—1535) в первые годы XVI века, когда он работал в Мантуе, при дворе герцога Гонзаго. Некрасивое лицо неизвестной молодой женщины с острым внимательным взглядом широко раскрытых глаз дышит и уверенностью и чувством собственного достоинства. Стремление к обобщению и типизации, характерное для искусства этого времени, в еще большей степени отличает два других портрета, писанных венецианскими художниками. «Женский портрет» *(табл. 8)*, приписываемый Лоренцо Лотто (1480?—1556), является одним из нескольких образцов его портретных работ в Эрмитаже. Об увлечении античностью красноречиво говорит «Мужской портрет» *(табл. 7)*, считающийся работою венецианского художника Доменико Манчини (раб. в 1510—1520 гг.) и близкий по своему характеру к римским портретам Рафаэля. Античное наследие было одним из важнейших элементов в культуре итальянского гуманизма; оно часто вдохновляло и художников итальянского Возрождения. Античные мотивы — венчающий голову юноши, видимо поэта, лавровый венок, помещенная в нише статуя Венеры, величественные и торжественные формы архитектуры, восходящие к римским триумфальным аркам — служат в то же время средством возвеличения образа.

Расцвет искусства Возрождения в Венеции связан с именами Джорджоне, Тициана и Веронезе. Подобно Леонардо, Джорджоне (1478—1510) стоит на грани раннего и Высокого Возрождения. Но творчество обоих художников во многом глубоко различно, являясь закономерным итогом различных путей развития флорентийской и венецианской живописи, слагавшихся в различных исторических условиях. Тесная связь искусства с наукой, интерес к разработке художественно-теоретических проблем, преобладающее значение рисунка как основы живописи — все это было чуждо венецианским художникам. Их произведения обращались не столько к разуму человека, сколько воздействовали на его чувства. Уже ранние венецианские художники уделяли много внимания красочности. Великие мастера венецианской живописи нашли в колорите новое, могучее и гибкое средство выражения эмоционального строя произведения и усиления конкретности и жизненности образов.

К немногочисленным бесспорным работам Джорджоне относится «Юдифь» *(табл. 9)* — одна из жемчужин Эрмитажа. Образ библейской героини, молодой женщины, спасшей свой народ от порабощения ассирийским вождем Олоферном, неоднократно привлекал внимание итальянских художников Возрождения. Джорджоне изобразил ее спокойно попирающей отрубленную голову Олоферна и погруженной в глубокое раздумье, овеянное сдержанною печалью, подчеркнув в ее уверенной позе изящество движений и жестов. Пейзаж, залитый мягким золотистым светом заката, связывающим воедино покрытую растительностью землю и небо, и выделяющаяся на нем фигура увидены художником как единое целое. Джорджоне был одним из первых художников, сделавших пейзаж носителем настроения и, на основании изучения изменчивости цвета в природных условиях, перешедших к подлинно реалистическому колориту.

Полной зрелости венецианская живопись достигает в творчестве его ближайшего преемника — Тициана (1477—1576), одного из величайших колористов во всей мировой живописи. Главное место в творчестве Тициана, наряду с замечательными портретами, занимают многочисленные картины на религиозные и мифологические темы. Все они, кроме наиболее поздних его произведений, проникнуты жизнеутверждающим, радостным восприятием мира, восхищением его красочным богатством. Религиозная тематика в творчестве Тициана полностью освобождается от церковности, пропитывается чисто светским миросозерцанием.

Среди произведений Тициана в Эрмитаже наиболее полно раскрывает основные черты его творчества картина «Кающаяся Магдалина» *(табл. 10)*, написанная в первой половине 60-х годов XVI века. Удалившаяся в пустыню для покаяния грешница христианской легенды предстает в картине Тициана

в образе цветущей молодой женщины, наделенной всеми чертами зрелой женской красоты. В ней нет и тени аскетического отвержения мира. Живопись Тициана с ее свободным движением кисти, лепящей форму отдельными мазками, передает все богатство и разнообразие реального мира — мягкую упругость молодого тела, нежность чуть розоватой кожи, шелковистость вьющихся тонких волос, влажность глаз и льющиеся слезы, от которых покраснело лицо. Пейзаж с одиноким деревом на фоне вечернего неба созвучен настроению, вложенному в образ. Краски получают у Тициана необычайную силу и звучность, сливаясь в единый мощный аккорд, построенный на основных контрастах нескольких простых цветов.

О творчестве другого большого художника Высокого Возрождения в Венеции, Веронезе (1528—1588), мастера больших декоративных произведений, картины Эрмитажа дают значительно менее яркое представление, чем о творчестве Тициана, хотя воспроизведенная в альбоме картина «Оплакивание Христа» *(табл. 11)* по тонкости колорита и мастерству живописи принадлежит к выдающимся работам Веронезе.

Веронезе работал в те годы, когда в Италии уже наступил кризис Возрождения, вызванный экономическим и политическим упадком и связанный с наступлением феодальной реакции. В Венеции, все еще сохранявшей свое торговое значение, хотя и значительно ослабленное, и не утратившей своей политической независимости, этот кризис сказался значительно позднее, чем в остальной Италии, и в менее резких формах. Творчество Веронезе еще сохраняет полностью черты Высокого Возрождения даже в те годы, когда в самых поздних работах Тициана прежняя жизнерадостность сменяется трагическим напряжением.

Кризис Возрождения сказался в венецианском искусстве в творчестве Тинторетто (1518—1594), представленного в Эрмитаже сравнительно ранними работами, где лишь намечаются сдвиги в его творчестве. «Рождение Иоанна Крестителя» *(табл. 12)*, относящееся к 40-м годам XVI века, носит характер реалистической жанровой картины, изображающей сцену в обстановке богатого венецианского дома, подобно многим другим картинам этого времени на библейские и евангельские темы. Замечательная по силе и яркости красок, сияющих, как драгоценные камни, и создающих в целом праздничное зрелище, она своим композиционным построением, беспокойно вспыхивающими пятнами света, напряженными и несколько нарочитыми движениями фигур говорит об искании художником новых путей.

В XVII веке итальянская живопись, развивающаяся в условиях феодально-католической реакции, теряет то передовое, прогрессивное значение, которое она имела в эпоху Возрождения. Ее характер определяется теперь

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

требованиями перешедшей в наступление церкви и крупной знати. Художники пишут в эти годы особенно много больших алтарных картин, расписывают своды церквей, украшают живописью потолки и стены княжеских дворцов, создают идеализированные образы, утрачивая правдивость и глубокую искренность мастеров Возрождения. Рядом с этим господствующим направлением развиваются и отдельные реалистические течения, наиболее яркое и сильное из которых связано с именем Караваджо (1573—1610). Его картина в Эрмитаже «Девушка с лютней» *(табл. 13)*, одна из ранних работ, написанная в 1590-х годах, принадлежит к тем его произведениям, которые оставляли сильнейшее впечатление у современников своим резким контрастом по отношению к тому, что писали в это время другие художники. Вместо сложной аллегорической или мифологической темы он обратился к простому, неприкрашенному изображению действительности.

Эта картина представляет собой большой законченный и тщательно проработанный этюд, написанный непосредственно с натуры. Передаче цветов, стеклянного сосуда, музыкального инструмента, лежащих на столе нот и овощей художник уделяет такое же пристальное внимание, как и фигуре девушки, стараясь придать им весомость и осязаемость реальных предметов. Сильный боковой свет с большой рельефностью выделяет предметы на непрозрачном черном фоне, лепит широкими планами основные формы лица, рук и фигуры девушки. Караваджо оказал значительное влияние не только на ряд примкнувших к нему, но не всегда последовательно развивавших его наследие итальянских художников, его искусство нашло широкий отзвук и за пределами Италии.

Портрет в итальянском искусстве XVII века занимал значительно меньшее место, чем в искусстве Возрождения. К числу лучших его образцов относится внимательно и блестяще написанный «Портрет актера Габриэли» *(табл. 14)* из придворной труппы герцога Мантуанского, принадлежащий кисти северо-итальянского живописца Доменико Фети (1589—1624).

В XVIII веке художественная жизнь в разоренной, обнищавшей Италии, испытывавшей тяжелый иноземный гнет, била ключом только в Венеции, доживавшей последние годы своей независимости.

Прочность вековых художественных традиций, обеспечившая высокий уровень венецианской живописи XVIII века, ярко проявилась в творчестве Джованни Баттиста Тиеполо (1696—1770), подлинного наследника Веронезе. Значение Тиеполо, масштабы его дарования вырисовываются в полном объеме только при ознакомлении с большими, декоративными ансамблями, исполненными им с поразительной свободой и легкостью. К числу его лучших станковых произведений относится небольшая картина «Меценат представляет

Августу свободные искусства» *(табл. 15)*. Римский император восседает на троне между мраморными статуями Аполлона и Минервы. Стоящий слева Меценат представляет ему трех коленопреклоненных молодых женщин — Живопись, Скульптуру и Архитектуру; позади них приближается ведомый юношей слепой старец Гомер, олицетворяющий Поэзию. Картина напоминает собой театральную сцену, в которой выступают переодетые в полуфантастические костюмы актеры. Но этой эффектной сцене, развертывающейся на фоне прекрасной, навеянной венецианскими мотивами, архитектуры, придана убедительность непосредственно разыгрывавшегося перед глазами зрителя зрелища, благодаря тому мастерству, с которым передано наполненное воздухом и залитое ровным дневным светом помещение.

Ряд венецианских художников XVIII века избрал своей специальностью изображение самой Венеции, ее каналов, площадей, тихих закоулков, ее праздненств и развлечений. Среди этих «видописцев» выделяются два крупных мастера — Каналетто и Гварди. «Прием французского посла в Венеции» *(табл. 16)* принадлежит к шедеврам Антонио Канале (1697—1768), прозванного Каналетто. Величественная панорама Дворца дожей и вырисовывающихся вдали библиотеки св. Марка и других зданий, запруженная толпой набережная, по которой к дворцу движется высадившееся на берег посольство, тихие воды канала с многочисленными гондолами, надвинувшаяся большая туча, из которой готов хлынуть дождь, и освещенные заходящим солнцем купола церкви Санта-Мария-делла-Салуте — все это передано художником с огромным чувством жизни. Еще большей тонкости в передаче влажной атмосферы Венеции и меняющихся условий освещения достиг ученик и соперник Каналетто — Франческо Гварди (1712—1793), запечатлевший в своих небольших картинах многие стороны венецианской жизни и с особенной любовью и поэзией передававший тихие переулки, дворы, где из-под арки ворот неожиданно открывается вид на мраморные дворцы, заброшенные городские окраины. Хорошим образцом этих его работ может служить «Вид Венеции» *(табл. 17)*.

*

Замечательное собрание испанских картин Эрмитажа особенно богато работами мастеров XVII века — времени наивысшего расцвета испанской живописи, когда она выдвинула ряд замечательных художников-реалистов, в том числе одного из величайших живописцев всей мировой истории искусства — Веласкеса. Наиболее значительный памятник испанской живописи XVI века в собрании — картина Греко «Апостолы Петр и Павел» *(табл. 18)*. Уроженец острова Крита, Доменико Теотокопуло (1541—1614), получивший в Испании

прозвище Эль-Греко, провел свои ранние годы в Венеции, в мастерской Тициана, затем обосновался в Испании, прожив до конца своей жизни в Толедо, бывшей столице Испании, ставшей тихим провинциальным городом старых дворцов испанской знати и многочисленных монастырей. В этой среде и сложилось окончательно глубоко субъективное творчество Греко, в котором черты византинизма и венецианского колоризма переплелись со своеобразно воспринятой им испанской мистикой. Глубоко одаренный художник, наделенный повышенной до болезненности эмоциональностью, замкнулся в мире своей фантазии, создававшей странные и причудливые видения, с беспокойно мятущимися, неестественно вытянутыми фигурами. Но он обладал острым глазом художника, позволявшим ему создавать замечательные портреты и достигать в передаче душевных переживаний особо острой выразительности. В написанной в последние годы жизни художника картине «Апостолы Петр и Павел» Эрмитажного собрания апостолы, вытянутые, узкие лица которых слегка напоминают иконописные лики, предстают сильно и глубоко чувствующими людьми с ярко очерченными индивидуальными характерами. Но ни деспотизм испанского абсолютизма, ни гнет церкви, ибо «благодаря инквизиции церковь превратилась в самое страшное орудие абсолютизма»,[1] не смогли остановить мощного развития сил народа, выковавшего в процессе многовековой национально-освободительной борьбы с арабским владычеством, завершившейся к исходу XV столетия, свое самосознание. Расцвет испанской культуры наступил в эпоху глубокого экономического и политического кризиса, когда после бурного хозяйственного подъема первой половины XVI века, времени наибольшего могущества испанского государства, испанская монархия вступила в период все ускорявшегося упадка. Но этот расцвет был обусловлен всем предшествующим историческим развитием, заложившим народные основы испанской культуры. Чертами народности проникнуты лучшие произведения испанской литературы и изобразительного искусства.

Особое место в испанской живописи занимает Веласкес (1599—1660). Работая с молодых лет при дворе, он преимущественно был занят портретной живописью и почти не писал религиозных картин, занимавших главное место в творчестве других испанских художников, но придворная обстановка не сделала из него придворного живописца. Придавая изображенным величественность и благородство осанки, он в то же время беспощадно разоблачал их внутреннее ничтожество, сохранив до конца жизни глубокое уважение к простому народу. В юношеские годы, когда он работал в своем родном городе Севилье, он с особым увлечением писал простые жанровые сцены из народного быта. К подобным его работам принадлежит картина «Завтрак» *(табл. 19)*.

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. X, стр. 720.

В ней не только чрезвычайно правдиво и живо охарактеризованы сидящие в харчевне старик, с серьезной и важной сосредоточенностью принимающийся за еду, мальчик, весело подымающий бутылку, и указывающий на него пальцем ухмыляющийся юноша, но и с поразительной убедительностью переданы все изображенные в картине предметы.

Живопись Веласкеса в этой вещи — ее тяжелое, плотное письмо, резкое освещение, напоминающие приемы живописи школы Караваджо, очень отличается от его зрелых работ, с их бесподобной по свободе и гибкости техникой, но и в этой картине чувствуется прирожденный живописец, наделенный огромной силой.

О том, каким мастером характеристики был Веласкес в своих портретах, можно судить по «Портрету Оливареса» *(табл. 20)*, небольшому погрудному изображению министра Филиппа IV, стоявшего в течение 22 лет у кормила правления испанского государства и своей авантюристической политикой ускорившего процесс разложения и упадка испанской монархии. Выделяя и подчеркивая определяющие черты внешнего облика — большую тяжелую голову с обрамленным черным париком широким скуластым лицом, выдающуюся челюсть, большой приплюснутый нос, свешивающийся над чувственным ртом, густые пушистые усы, глубоко посаженные, небольшие, остро вглядывающиеся черные глаза, — Веласкес с предельной ясностью раскрывает основное в характере своей модели. Глядя на этот портрет, сразу можно почувствовать, что перед нами умный, властный и в то же время вкрадчивый, жадный, хитрый и коварный человек, не стесняющийся в выборе средств для достижения своих целей. Живописное мастерство Веласкеса позволило ему, пользуясь крайне скупым подбором красок, извлечь из него замечательное богатство и силу красочного впечатления.

Творчество Веласкеса оказало непосредственное влияние лишь на очень небольшой круг современных ему художников. В дальнейшем он был почти позабыт и лишь во второй половине XIX века был признан великим художником. Особенно высоко оценили его значение великие русские художники-реалисты — Крамской, Репин, Суриков.

Весьма значительный интерес представляет редчайшая картина ученика Веласкеса, Антонио Пуга (раб. в сер. XVII в.) — «Точильщик» *(табл. 21)*, едва ли не единственное произведение, по которому можно судить об этом почти позабытом мастере. Своим простым реалистическим изображением сцены труда — редкой в искусстве этого времени, она заслуживает особого внимания. По своей живописной манере картина близка к Веласкесу.

Такой же строго реалистический характер носит и сочно написанный, красивый по общему тону «Натюрморт» *(табл. 22)* художника Переда (1608—1678). Серьезность и тщательность, с которыми художник подошел

к передаче предметов, и отсутствие стремления к декоративному эффекту отличают эту картину и характерны для испанской живописи натюрморта.

Несравненно полнее, чем творчество других художников, представлено в Эрмитаже творчество последнего из больших мастеров испанской живописи XVII века — Мурильо (1618—1682). В творчестве Мурильо, принадлежавшего к более молодому поколению художников, чем Веласкес, ярко выражены черты идеализации и стремления к внешней красивости, отличающие в особенности его многочисленные религиозные картины, из которых исчезают суровые, мужественные, простые образы, характерные для его более старших современников. Постепенно все больше отходивший от последовательно реалистических позиций, он, однако, в своих более ранних произведениях был еще тесно связан с реалистическими традициями и сохранял близость к народу. Его картины из жизни уличной детворы, пользующиеся широкой известностью, хотя и носят часто несколько прикрашенный характер, с большой живостью и наблюдательностью передают детскую шаловливость и непосредственность. К его лучшим произведениям этого рода относится картина «Мальчик с собакой» *(табл. 23)*.

К поре расцвета его деятельности относится произведение «Отдых на пути в Египет» *(табл. 24)*, в котором поэтическое чувство и лирическая мечтательность художника нашли яркое выражение.

*

Из небольшого собрания немецких картин XV — XVII веков в состав альбома включены три произведения, относящиеся к первой половине XVI века — времени наивысшего расцвета немецкого искусства в годы, непосредственно предшествующие Великой крестьянской войне. Ее разгром, сопровождавшийся наступлением феодальной реакции, привел к быстрому кризису культуры немецкого Возрождения и длительному застою в последующее время.

О характере творчества одного из самых крупных мастеров немецкого Возрождения — Ганса Гольбейна (1497—1543) можно составить себе некоторое представление по приписываемому ему «Портрету Эразма Роттердамского» *(табл. 25)*, являющемуся если не собственноручной работой художника, то выполненным в XVI веке повторением или отличной копией с не дошедшего до нас оригинала. Знаменитого гуманиста XVI века Гольбейн писал несколько раз в его приезды в Базель. В ряду этих портретов находящийся в Эрмитаже наиболее близок к самому позднему из них, относящемуся к 1530 году. Умное, усталое лицо с узким овалом, большим носом, проницательно смотрящими глазами и тонкими губами выразительно изображено художником, создавшим яркий образ этого преждевременно состарившегося человека, крупнейшего ученого филолога и остроумнейшего писателя.

О характере портретных работ Гольбейна раннего периода его деятельности дает представление очень близкий к нему по манере и композиционной схеме «Портрет молодого человека» *(табл. 26)*. Это редкая, подписная и датированная 1518 годом работа его очень рано скончавшегося брата Амброзиуса Гольбейна (1494—1520). Изображенный на фоне богато украшенного здания, со шпагою в руке, двадцатилетний юноша, инициалы и возраст которого обозначены на портрете, очевидно, принадлежал к одной из богатых патрицианских семей города Базеля. Острая графическая манера передачи основных черт лица и общий затейливо-орнаментальный характер, который придает портрету изобилие архитектурно-декоративных мотивов, — черты, характерные для немецкого искусства этого времени. Сопоставление этого портрета с портретом работы Д. Манчини *(табл. 7)* очень отчетливо выявляет различия между немецким и итальянским портретом XVI века, хотя портрет А. Гольбейна несет на себе яркий отпечаток влияния итальянского искусства.

Лучше всего из немецких художников представлен в Эрмитаже несколькими произведениями Лукас Кранах (1472—1553), творческий путь которого наглядно отразил основные вехи развития немецкой культуры этого времени. Его «Мадонна» *(табл. 27)* относится к периоду расцвета его деятельности и является характерным образцом живописи немецкого Возрождения; картина еще всецело проникнута жизнерадостным и светским духом. Белокурая красавица с мечтательными глазами и высоким лбом, бережно прижимающая к себе стоящего у нее на коленях некрасивого серьезного мальчугана, сочетает женственную прелесть с бюргерской солидностью и несет на себе яркий отпечаток национальных черт. О любви к родной природе ярко говорит и покрытая плодами яблоня, и расстилающийся на заднем плане пейзаж с гладкой зеркальной поверхностью озера, окруженного причудливыми скалами. Яркие цветистые краски придают картине нарядный праздничный характер.

*

В развитии западноевропейской живописи в эпоху Возрождения, наряду с Италией, главная роль принадлежала Нидерландам, наиболее передовой в экономическом отношении из стран Северной Европы, в которой ранее, чем в других странах, начался процесс разложения старой феодальной культуры и сложения нового мировоззрения. Из сравнительно небольшого собрания ранних нидерландских картин в альбоме воспроизведены две, характеризующие основные этапы развития нидерландского искусства XV — XVI веков.

Картина одного из выдающихся художников XV века, Роже ван дер Вейдена (ок. 1400—1464), «Евангелист Лука рисует Мадонну» *(табл. 28)* — типичное произведение нидерландской живописи первой половины XV века,

первого периода становления реалистического искусства. Нидерландские живописцы состояли членами цеховых организаций — гильдий св. Луки, считавшегося покровителем живописцев. Картина была, очевидно, написана для цеховой часовни.

Хотя фигуры еще полны торжественного молитвенного настроения и церковного благочестия, сцена перенесена художником в реальную бытовую обстановку, а фон картины, с открывающимся видом на реку, многолюдным городом на ее берегу и стоящими у парапета фигурами горожан, говорит о жадном интересе художника к окружающему миру. Не имея еще теоретических знаний в области перспективы и не умея еще согласовать масштабы фигур с размерами помещения, он стремится, однако, на основе своих наблюдений, передать перспективное сокращение удаленных от зрителя предметов; чтобы охватить в картине возможно более широкий круг явлений и расширить пределы изображенного в картине пространства, он прибегает к выбору высокой точки зрения, меняя ее для различных частей картины. С исключительной любовью и вниманием передает художник отдельные предметы — скамью, на которой сидит мадонна, висящую за нею узорчатую ткань, пол с набором разноцветных плиток, книги, лежащие у окна, и с такою же отчетливостью изображает отдаленные от зрителя дома и деревья. Краски картины отличаются свойственной живописи этого времени яркостью, насыщенностью, а само письмо — чрезвычайной тщательностью.

Нидерландские и итальянские художники XV века шли к овладению передачей в искусстве реального мира различными путями. В то время как в более передовой Италии рано стали стремиться к овладению основными закономерностями в передаче человеческого тела и пространства, основываясь на научном познании природы, нидерландские художники исходили из чисто эмпирических наблюдений. Поэтому их картины отличаются от итальянских большим числом реалистических деталей и большею степенью точности в передаче специфических особенностей отдельных предметов, но меньшей правдивостью в передаче фигур и пространственных соотношений.

Глубокие изменения в экономической и политической жизни страны, происшедшие в конце XVI века, — начало развития мануфактурной промышленности, развитие мировой торговли, превратившей Нидерланды в главный ее центр, включение нидерландских провинций в состав крупнейшей европейской монархии Карла V, — повлекли за собою значительные изменения в их культуре и искусстве, вставшими на путь сближения с Италией, усвоения достигнутых ею в этой области завоеваний.

В середине XVI века в нидерландском искусстве резко обозначились две линии: одна — тяготевшая к местным традициям и последовательно отстаивав-

шая реалистические позиции, связанная с широкими народными кругами и прогрессивными слоями буржуазии, и другая — ориентировавшаяся на более узкие, привилегированные слои и частично связанная с придворными кругами, линия идеалистического искусства, отразившаяся в творчестве так называемых «романистов», подражавших итальянским образцам.

Наиболее ярким представителем реалистического течения был крупнейший нидерландский художник XVI века Питер Брейгель старший (ок. 1525—1569), в творчестве которого нашла широкое отражение народная жизнь и в зрелых произведениях которого получили яркий отзвук настроения и события тех лет, когда в Нидерландах назревала первая буржуазная революция. В собрании Эрмитажа он представлен несколькими старинными копиями, исполненными его сыном Питером Брейгелем младшим (1564—1638). Среди них наиболее высокими художественными качествами и наибольшей близостью по характеру самой живописи к П. Брейгелю старшему отличается картина «Ярмарка» *(табл. 29)* — лучшая из сохранившихся нескольких ее повторений, воспроизводящих не дошедший до нас оригинал, написанный в начале 60-х годов XVI века. На сельской площади, усеянной гуляющим народом, царит праздничное веселье; возле харчевни, где расположились пирующие, воздвигнуты подмостки, на которых актеры разыгрывают народный фарс, молодежь кружится в хороводе, из деревни движется процессия, в лавках идет бойкая торговля. Подобно нидерландским живописцам XV века, Брейгель избрал высокую точку зрения, чтобы включить в картину множество отдельных эпизодов, но все эти подробности объединены в единое целое, наподобие пестрого зрелища, открывающегося в праздничный день с деревенской колокольни. Маленькие фигурки людей переданы в виде ярких цветных силуэтных пятен, с очень живо схваченными движениями.

Питер Брейгель старший был одним из первых художников, начавших писать картины на чисто бытовые темы; он первый отвел в живописи большое место изображению крестьянской жизни.

Нидерландская буржуазная революция конца XVI века положила начало новому историческому периоду в развитии Нидерландов и привела к окончательному обособлению северных и южных нидерландских провинций. Развитие искусства в оставшихся под властью испанской монархии Южных Нидерландах (Фландрия) и в ставшей независимой буржуазной республикой Голландии пошло различными путями.

На рубеже XVI и XVII веков господствующим направлением во фламандском искусстве продолжал оставаться «романизм», быстро шедший к своему окончательному вырождению. Основной сферой деятельности романистов (к поздним представителям которых принадлежали и учителя Рубенса) была религиозная

и мифологическая живопись, но влияние их распространялось и на другие отрасли искусства. В наименьшей степени была подчинена романизму пейзажная живопись, достигшая значительного развития и связанная со старыми реалистическими традициями. Одним из главных представителей этой отрасли искусства был Ян Брейгель (1568—1625), младший сын П. Брейгеля. Его небольшие картинки, изображающие лесные и деревенские пейзажи, к лучшим образцам которых относится «Пейзаж» *(табл. 30)*, передают простые мотивы родной природы — чащи, опушки, проселочные дороги, оживленные обычно маленькими фигурками людей и многочисленными бытовыми подробностями. Выполнены они с изумительною тонкостью и тщательнейшей отделкой мельчайших деталей.

Великие реалистические традиции нидерландского искусства получили новое мощное развитие в творчестве крупнейших фламандских живописцев XVII века с Рубенсом во главе. Рубенс (1577—1640) был центральной фигурой фламандского искусства; он не только наиболее полно и ярко выразил в искусстве чувства и мысли своего времени и своего народа, но нашел такие способы их выражения, которые получили широчайший отзвук в творчестве других фламандских живописцев и определили собой весь характер основных явлений фламандского искусства.

Один из величайших мировых художников, он явился подлинным наследником и продолжателем великих мастеров итальянского Возрождения.

Искусство Рубенса проникнуто пафосом высочайшего жизнеутверждающего оптимизма; оно прославляет человека — его физическую силу, красоту, его энергию и великую страстность, и поет восторженные гимны стихийной мощи и величию природы, ее плодотворным, творческим силам, лучшим и высшим созданием которых является человек. В его творчестве вечно порождающая жизнь природа и неустанно напрягающий свои силы в жизненной борьбе человек связаны неразрывными узами. Они всегда предстают в движении: природа — в изменчивости, в вечно живом разнообразии, богатстве переливающихся красок, человек — в порывах страсти, бурных проявлениях физической силы и волевом напряжении. Но при всей своей жизненной силе и конкретности образы Рубенса всегда подчиняют индивидуальное многообразие действительности определенным типическим чертам. Повседневная жизнь во всем ее богатстве остается для него чуждой. Он преображает явления жизни своей творческой фантазией в поэтические образы, чаще всего героического характера, насыщая свое воображение античной мифологией и часто обращаясь к языку аллегорий. В этом сказывается известная историческая ограниченность его искусства, развивавшегося в условиях господства абсолютизма и католической реакции.

Сорок с лишним произведений Рубенса, хранящихся в Эрмитаже, — одно из крупнейших в мире собраний его работ. В альбоме воспроизведено 5 его картин, принадлежащих к его лучшим произведениям.

Картина «Статуя Цереры» *(табл. 31)*, написанная Рубенсом между 1614 и 1616 годами, относится к тому времени, когда творческое лицо его уже окончательно определилось, хотя его живописная манера и подвергалась в дальнейшем изменениям. Стоящая в нише статуя Цереры — римской богини плодородия и земледелия — воспроизводит подлинную античную статую, виденную Рубенсом в Риме; группа амуров — живых, хлопотливых ребятишек — украшает нишу тяжелыми гирляндами плодов, совершает подношение богине. С поразительным искусством передан в картине контраст между твердым, холодным мрамором статуи и живыми, упругими телами амуров. Так передавать ощущение живого, теплого тела, самого дыхания плоти, в особенности пухлого, покрытого ямочками и складками тельца ребенка до Рубенса никто не умел. Рубенс впервые сочетал изображение пластической формы и ее качественных отличий с тончайшей живописной проработкой прозрачных теней и цветовых рефлексов.

Картина эта, при своем малом масштабе, раскрывает и замечательный декоративный дар Рубенса, получивший свое воплощение в его больших композициях и специальных декоративных работах.

Как разрешал Рубенс задачи монументально-декоративного искусства в своих больших картинах, показывает «Союз Земли и Воды» *(табл. 32)* — произведение, относящееся к этим же самым годам. Земля представлена в виде обнаженной богини Кибелы, которую венчает крылатая Слава, воду олицетворяет Нептун, облокотившийся на урну, из которой льется вода; у его ног плещущийся в воде тритон трубит в раковину. Аллегория теряет у Рубенса абстрактный характер, претворяясь в конкретные яркие образы живых существ. Содержание картины — апофеоз живительных сил природы — раскрывается с такой наглядностью и убеждающей силой не только в нежном, пышном теле богини и в мужественной, мускулистой фигуре могучего старца Нептуна, но и в потоке воды, льющейся из урны, что оно становится понятным без всяких комментариев, которых обычно требуют аллегорические сюжеты. Фигуры Кибелы и Нептуна говорят и о том, как свободно Рубенс подходил к созданию своих мифологических образов, творчески перерабатывая античное наследие и никогда не становясь на путь заимствования готовых форм и схем. Его произведения этих лет отличаются от последующих большей сдержанностью. Контуры фигур, пластическая проработка их форм играют в их построении бо́льшую роль, чем в непосредственно за этим следующий период, когда он переходит к более свободному живописному языку.

Полностью раскрывается живописное мастерство Рубенса в «Персее и Андромеде» *(табл. 34)*, одной из его лучших мифологических картин. Рубенс изобразил момент, когда Персей уже совершил свой геройский подвиг — убил страшного дракона, освободив прикованную к скале Андромеду, предназначенную стать жертвою морского чудовища, опустошавшего владения ее отца. Античный миф претворен Рубенсом в волшебную сказку. Он не пытается и не стремится в точности следовать за литературными образцами, не прибегает к формам античного искусства, а вводит в свободно сочиненный рассказ образы, построенные на непосредственном изучении натуры. Оттого так пленительно женственна его Андромеда и полон такой силы могучий крылатый конь, роющий копытами землю. От всей картины, от ее светлых сверкающих красок исходят ликование и радость по поводу победы светлых сил над темным злом. Колорит становится теперь одним из основных средств выражения эмоционального содержания картины. Он приобретает особую легкость, прозрачность, воздушность и вместе с тем силу, благодаря той строгой живописной системе, следуя которой Рубенс пишет свои картины.

В те годы, когда создавались эти картины, Рубенс был уже прославленным художником, получившим многочисленные заказы; в его мастерской работал ряд сотрудников и учеников, выполнявших по его эскизам и часто при его непосредственном участии большие композиции. Но наряду с этим Рубенс с увлечением отдавался созданию небольших картин, выполнявшихся им собственноручно. К таким вещам принадлежат и его пейзажи.

Особенно большое место пейзаж занял в его творчестве в самые последние годы жизни, когда он отошел от создания больших композиций, но он писал их и в этот более ранний период своей деятельности. Пейзажи Рубенса этих лет полны сурового величия и напряженной жизни. Его влекут к себе моменты, когда с полной силой раскрывается ее стихийная мощь — грозы, бури, наводнения. Суровою силою веет от его произведения «Возчики камней» *(табл. 33)*. Тяжелый, мрачный путь, по которому крестьяне переправляют свой воз, ведет через чащу леса с деревьями-великанами к озаренному восходящей луной унылому болоту; слева лучи заходящего солнца озаряют равнину с мягкими очертаниями холмов. Такие контрасты обычны в пейзажах Рубенса, они как бы раскрывают изменчивую жизнь природы. В его поздних пейзажах драматическое напряжение и пафос сменяются раскрытием полноты жизненных сил природы.

Индивидуальное своеобразие единичного явления мало привлекало внимание Рубенса — поэтому портрет занял сравнительно небольшое место в его творчестве, и, тем не менее, Рубенс был замечательным портретистом, и его портреты отличаются большим разнообразием типов. Но его интересовало, в первую очередь, не раскрытие индивидуально-психологических черт модели,

а образная передача определенных общественных типов. Когда же его не сковывали рамки официальности, он подходил к передаче модели с чрезвычайной непосредственностью. К таким его работам относится «Портрет камеристки инфанты Изабеллы, правительницы Нидерландов» *(табл. 35)* — одно из самых чарующих его произведений. Живописное мастерство Рубенса достигает в этом портрете своего высочайшего уровня.

Крупнейшим фламандским художником после Рубенса был Антонис ван Дейк (1599—1641), его ученик и ближайший сотрудник по мастерской в свои ранние годы. Одаренный от природы тонкой и впечатлительной натурой, ван Дейк, уступая Рубенсу широтой и глубиной своего творчества, был одним из самых замечательных портретистов XVII века.

В альбоме воспроизведены три портрета, относящиеся к раннему периоду его деятельности, когда в творчестве художника еще не получили развития те черты, которые увели его в дальнейшем от здорового и крепкого реализма, отличающего портреты первой поры его деятельности. Однако уже в его ранних автопортретах, писанных, когда художник едва достиг двадцатилетнего возраста, ясно выступает стремление к изяществу и аристократизации, которые сделают из него в дальнейшем создателя жанра аристократического портрета. С его «Автопортрета» в Эрмитаже *(табл. 36)* на нас глядит красивый элегантный юноша, с тонкими холеными руками, любующийся собою светский кавалер, склонный в то же время к мечтательности и нежной меланхолии. Превосходным образцом его ранних бюргерских портретов может служить «Портрет Бальтазарины ван Линник с сыном» *(табл. 37)*, племянницы антверпенского бургомистра. Портрет отличается тонким проникновением во внутреннюю жизнь модели, стремлением к психологической выразительности. Это рельефно выступает и в «Семейном портрете» *(табл. 38)*, отличающемся интимным, задушевным характером.

Совсем иной натурой был грубоватый, простодушный, но наделенный огромным живописным талантом Якоб Йорданс (1593—1678). Большое место в его творчестве занимают бытовые темы. Круг их ограничивается немногими сюжетами, которые он многократно повторял, внося в них различные изменения. Одной из этих тем были семейные пирушки антверпенских горожан. Его картина «Бобовый король» (или «Король пьет») *(табл. 40)* изображает одну из тех пирушек, которые по традиции устраивались в отмечавшийся 6 января церковный праздник «трех царей» (или трех волхвов). В этот день в пирог запекался боб, и тот, кому он доставался, объявлялся королем пира. Царят шумное, разгульное, переливающееся через край веселье, полная непринужденность. С добродушным, несколько тяжеловатым юмором передавая грубую простоту нравов, художник любуется этой полнокровной жизнерадостностью.

Типичные для фламандского искусства черты нашли яркое выражение в области натюрморта, получившего монументально-декоративный характер в творчестве выдающегося живописца, сотрудника Рубенса, Франса Снейдерса (1579—1657). Его характерными произведениями были огромные холсты с изображением лавок, столы которых завалены огромными грудами фруктов, овощей, рыб и всякой прочей снеди. Воспроизведенный в альбоме его «Натюрморт с красной скатертью» *(табл. 39)* ярко раскрывает прежде всего декоративные качества его живописи, показывает, каким он был замечательным мастером колорита, достигавшим необычайной звучности оттенков, смело прибегая к резким и сильным цветовым контрастам.

Сравнительно с Голландией, бытовая живопись получила во фламандском искусстве небольшое развитие. Наиболее популярным и плодовитым художником, работавшим в этой области, был Давид Тенирс младший (1610—1690), который вносил в свои изображения веселящихся или отдыхающих крестьян черты идеализации, наглядно характеризующие начавшийся упадок реалистических традиций. «Сельский праздник» *(табл. 41)* принадлежит к его лучшим вещам. Крестьян и их быт он воспринимает, как ищущий развлечений горожанин или пришедший посмотреть на крестьянский праздник помещик, которого он, кстати, часто и вводит в качестве зрителя в свои картины. Но при своем порой несколько утомительном однообразии и стремлении к нарядности картины Тенирса все же еще сохраняют свою реалистическую основу и исполнены с большим живописным мастерством.

*

В XVII веке в развитии западноевропейского искусства особо важная роль принадлежала Голландии. Голландские художники значительно расширили круг явлений, отображаемых искусством, включив в его сферу обыденные, повседневные стороны жизни, сделав предметом изображения скромную родную природу, будничные события частной жизни и чувства простых людей. Они обогатили в то же время изобразительные средства, достигнув в передаче воздушной среды, атмосферных явлений, освещения, материальных особенностей предметов такой степени наглядности, которая была недоступна предшествующему искусству. Правда, голландская живопись, при всем отличающем ее многообразии тем, далеко не полно и односторонне отражала современную ей действительность, почти не затронув изображения труда и пройдя мимо темных сторон жизни, до критической оценки которых она не могла подняться. Лишь Рембрандт противопоставил сытому самодовольству голландской буржуазии человеческое достоинство бедняка.

Однако при оценке исторического значения голландской живописи в поступательном ходе развития реалистического искусства и ее вклада в мировое искусство следует принимать во внимание прежде всего то новое, что было ею дано сравнительно с предшествующими этапами. Прогрессивный, передовой характер голландской живописи выступает особенно отчетливо при сопоставлении ее с искусством других европейских стран этого времени.

В результате победы буржуазной революции XVI века, протекавшей в форме национально-освободительной борьбы, северные нидерландские провинции во главе с Голландией освободились от гнета Испании и образовали независимую буржуазную республику. Революция уничтожила преграды, тормозившие дальнейшее развитие капиталистического хозяйства, и привела к превращению Голландии, опередившей в экономическом отношении другие европейские страны, в образцовую капиталистическую страну XVII столетия.[1] В то время как благосостояние буржуазии достигло очень значительной высоты, «народные массы Голландии уже в 1648 г. более страдали от чрезмерного труда, были беднее и терпели гнет более жестокий, чем народные массы всей остальной Европы».[2]

Живопись обслуживала в Голландии буржуазию. Ее главной задачей было украшение жилых домов; художники писали многочисленные портреты бюргеров, пейзажи, бытовые картины, натюрморты. Здания различных общественных организаций украшали большие групповые портреты членов корпорации.

Особенно быстрого развития достигла голландская живопись в области портрета. Спрос на портреты со стороны голландских бюргеров был особенно велик в 30—40-е годы. Портреты этого времени отличаются простотой и трезвой деловитостью; от них требуют точного протокольного сходства как в передаче черт лица, так и строгого костюма. Художники не пытаются ни облагородить, ни приукрасить порою грубоватую, неуклюжую модель, но не ставят своею задачею яркое раскрытие ее индивидуальности.

Среди целой плеяды отличных голландских портретистов выделяется Франс Хальс (1580—1666). По жизненности созданных им образов и по живописному мастерству он стоит в одном ряду с величайшими портретистами мирового искусства. Хальс, как и другие голландские портретисты, стремится к точному сходству, правдивому воспроизведению модели. Но он решает эту задачу не посредством внимательного, добросовестного и бесстрастного копирования ее внешних черт и тщательной выписки подробностей, а пытаясь уловить те характерные особенности во внешнем облике человека,

---

[1] К. Маркс, Капитал, т. 1, Госполитиздат, 1951, стр. 755.

[2] Там же, стр. 757.

которые наиболее ярко выражают его индивидуальность. Придавая движение силуэту фигуры и подвижность чертам лица, он стремится уловить живую изменчивость облика человека. Люди на его портретах не позируют, а переданы художником такими, какими они предстают перед нами в жизни, в один из тех моментов, когда их облик особенно отчетливо врезается в память. Его портретам присущи свежесть и яркость первого впечатления, но он не выходит и за пределы того, что дает прямое, непосредственное наблюдение.

«Мужской портрет» *(табл. 46)* — один из двух превосходных портретов Хальса в собрании Эрмитажа, относящихся к поре высшего расцвета его деятельности. Энергичное, грубоватое, но приветливое лицо молодого человека полно уверенности и бодрости. Предельно лаконичный в живописной характеристике, Хальс отличается и ярко индивидуальной манерой письма. Немногими широкими мазками уверенно и точно намечая все формы, он энергично лепит лицо и не упускает ни одной характерной черты.

В середине века стал обозначаться получивший свое полное развитие в 60—70-х годах процесс перерождения высших слоев голландской буржуазии, накопившей огромные капиталы. Отходя от активной торговли и предпринимательской деятельности, она живет рентами и дивидендами, приобретает поместья, строит богатые особняки. Простота и строгость прежних нравов отходят в прошлое, и молодое поколение начинает перенимать французские моды. Этот процесс очень отчетливо обозначился в развитии голландского искусства, обусловив и появление в нем черт декоративности и постепенное сужение и обеднение реалистической основы их искусства.

Первые признаки этого перелома наглядно отразило творчество крупного амстердамского портретиста Б. фан дер Хельста (1613—1670), пользовавшегося в середине века особенно большой популярностью в кругах крупной буржуазии. «Представление невесты» *(табл. 53)* принадлежит к его лучшим работам. Написанная в 1647 году, она еще связана с крепкими реалистическими традициями, но соединяет их со стремлением к пышности и эффектности зрелища.

Представители старого поколения, несмотря на роскошь обстановки, еще сохранили и старомодные костюмы и тяжеловесность, в отличие от «облагородившихся» молодых. Парк, породистая охотничья собака, сокол говорят о том, как глубоко уже проникли в эту среду аристократические нравы и привычки.

Внутренняя жизнь людей, раскрытие их характеров мало занимают Хельста. Но этого и не требовали заказчики, которые окончательно отвернулись в эти годы и от Хальса и от Рембрандта.

Одним из самых замечательных достижений голландского искусства XVII века было создание национального реалистического пейзажа, впервые поставившего своей задачей правдивое и любовное отражение родной природы. Наиболее полно передал в своем творчестве основные черты голландского пейзажа — его простирающиеся до самого горизонта равнины, реки и каналы, по замерзшей поверхности которых зимой скользят конькобежцы, морское побережье с песчаными дюнами, поросшими дубами, и приютившиеся возле них крестьянские домики — художник Ян фан Гойен (1596—1656), крупнейший из пейзажистов первой половины века. «Река Маас близ Дордрехта» *(табл. 42)* — превосходный образец зрелых работ художника, первым начавшего передавать различное состояние покрытого облаками неба и влажную атмосферу приморья.

Своего высшего развития голландский пейзаж достиг в творчестве Якоба фан Рейсдаля (1628—1682), в творчестве которого природа стала источником поэтического вдохновения и глубокого размышления. Рейсдаль долго и упорно работает над композицией картины, отбирая и комбинируя необходимые для выражения идейного замысла мотивы. Строгий и точный рисунок, воспроизводящий все особенности строения деревьев, он сочетает с тонкой передачей света и воздуха. Чувство величия природы, единства ее жизни выражены с особою силою в одном из наиболее прославленных его произведений — «Болото» *(табл. 58)*. Широкие просторы водной стихии, открывающиеся с голландского побережья, встают перед нами в картине «Морской берег в Схевенингене» *(табл. 59)*.

Если Рейсдаля из города тянуло в прохладу лесов, то других художников влекли тучные пастбища с мирно пасущимся скотом, дворы с лениво жующими жвачку коровами. Особенно славился своими изображениями животных рано скончавшийся П. Поттер (1625—1654), с особым искусством передававший характерные формы животных, с необычайной тщательностью и терпением выписывая складки их кожи и густую шерсть и с большой наблюдательностью воспроизводя их повадки. К лучшим его произведениям относится знаменитая «Ферма» *(табл. 54)*, залитая вечерним прозрачным солнцем.

Художник Ф. Воуверман (1619—1668), в творчестве которого большое место занимали, наряду с изображением конюшен, охот и кавалькад, сцены лагерной жизни и кавалерийские схватки, создал ряд превосходных пейзажей с эффектно освещенными солнцем облаками над песчаными дюнами, образцом которых является «Вид в окрестностях Гаарлема» *(табл. 55)*.

Наряду с художниками, отображавшими родную природу, целая плеяда живописцев писала виды Италии. В творчестве этих художников, деятельность которых развивалась преимущественно во вторую половину XVII века и отражала

вкусы аристократизирующейся верхушки буржуазии, проявляется стремление к нарядности и эффектности, к прикрашенному изображению живописных уголков южной природы. Однако некоторые из них оставались на реалистических позициях и тонко передавали яркий солнечный свет и прозрачный воздух Италии. Об этом убедительно говорит картина, на которой изображена напоенная тающим вечерним светом, полная лирического чувства тишины природа — произведение А. Пейнакера (1622—1673) «Барка на реке» *(табл. 56)*.

Ни одна европейская страна не знала в XVII веке такого развития бытовой живописи, как Голландия, и нигде, пожалуй, так ярко не проявились характерные особенности ее искусства, как в этой области, всесторонне отразившей узкий круг буржуазных интересов и идеалов, но прошедшей мимо тяжелой жизни народа. При всей ограниченности идейного содержания, творчество голландских бытовых живописцев явилось огромным шагом вперед, так как никогда еще до них житейские будни, течение повседневной жизни, радости семейного быта не становились предметом такого прямого, непосредственного изображения. В творчестве ряда художников, крупнейшим среди которых был А. Остаде (1610—1685), нашла отражение крестьянская жизнь — бедность разоренной многолетними войнами деревни, примитивность грубых нравов и быт ее зажиточной верхушки. Творчество А. Остаде представлено в альбоме тонко исполненным, выразительным этюдом «Старушка» *(табл. 45)*. Мастером значительно более широкого охвата, в многочисленных картинах которого перед нами предстают самые разнообразные слои голландского общества, был Ян Стен (1626—1679), художник, наделенный даром замечательного рассказчика и тонкого наблюдателя нравов, полного юмора и остроумия, выделяющийся жизненностью своих образов из всех голландских жанристов. Его замечательное мастерство прекрасно раскрывается и в картине «Гуляки» *(табл. 47)*, являющейся лучшей из ряда его картин, находящихся в Эрмитаже.

В совсем иную среду вводит нас Г. Терборх (1617—1681) в своем произведении «Бокал лимонада» *(табл. 48)*, где заботливый кавалер готовит питье молодой нарядной даме, которую участливо обнимает почтенная старушка. В тонущей в сумраке комнате, изображение которой мало интересует художника, как и в других его работах, выделяются фигуры, отличающиеся тонкой выразительностью и привлекающие внимание мастерством передачи костюмов (художник особенно славился своей виртуозной передачей сверкающего атласа и шелка). Начав свою деятельность с изображения караулен, Терборх сосредоточил затем все свое внимание на изображении интимных сцен из жизни элегантного светского общества. Сюжеты его довольно однообразны, в них почти нет действия и движений, все подчиняется чинному и размеренному порядку, но все его кар-

тины исполнены с огромным знанием рисунка, колористическим чутьем и умением передать немой диалог или сосредоточенное внимание. Более внешний и поверхностный характер носят близкие к нему по характеру аналогичные сцены у Г. Метсю (1629—1667), отличающегося более ярким, цветистым колоритом от сдержанного Терборха. Об его высоком мастерстве живописца свидетельствует «Завтрак» *(табл. 51)*. Рядом с ним может быть поставлен Франс Мирис (1635—1681). Однако в его картине «Утро голландской дамы» *(табл. 52)*, в которой так прекрасно передан льющийся из окна белый утренний свет и с такой тщательностью написаны все предметы, мастерство приобретает черты холодной виртуозности.

Несравненно более живым чувством отмечено творчество Питера де Хоха (1629—1683). Его будничные сценки из семейной жизни проникнуты мещанской добропорядочностью и практицизмом, часто согреты поэзией тихого уюта. В картинах Хоха мы видим рачительных хозяек, заботливых и нежных матерей, доверчивые детские лица, он ведет нас в сверкающие чистотой комнаты, в которые врывается через окно или раскрытую дверь солнечный свет, или в выложенные аккуратными плитками дворики. К лучшей поре его деятельности относится «Хозяйка и служанка» *(табл. 49)*. Очень близок к нему по общему характеру творчества менее известный Питер Янсенс (раб. в сер. XVII в.); в его картине «Комната в голландском доме» *(табл. 50)* прекрасно передан солнечный свет.

Живопись натюрморта получила особенно большое развитие в голландском искусстве. Нигде не найдем мы и такого разнообразия его видов — картины с изображениями столов, уставленных посудой и немногими аппетитными яствами (так называемые «завтраки» или «десерты»), чередуются с изображениями книг, рукописей и предметов ученого обихода, груды кухонной посуды — с красиво сгруппированными художественными серебряными кубками и китайским фарфором, рыбы и мертвая дичь — с изящными букетами цветов. «Завтрак с ветчиной» *(табл. 43)* работы П. Класа (1597—1661) изображает обычный для этого времени скромный набор предметов — бокал вина, ветчину, булочку и несколько фруктов, выдержанных в характерном зеленовато-желтом тоне с тонко разработанной светотенью. Весьма близкий к нему мастер, Хеда (1594—1682?), пишет свою картину «Завтрак» *(табл. 44)* в строгом монохромном колорите. Значительно отличаются по своему характеру натюрморты второй половины XVII века, самый набор предметов в которых и богатство красок отвечают изменениям в быте и вкусах голландской буржуазии. К лучшим образцам голландского натюрморта принадлежит «Натюрморт» *(табл. 57)* В. Кальфа (1622—1693), где под сильными лучами солнца рдеют золотистые плоды в чаше дельфтского фаянса и мерцает серебряный кубок.

В отличие от обычной для голландских художников специализации, творчество величайшего голландского художника Рембрандта (1606—1669) охватывает широкий и разнообразный круг тем. Оно является высшей точкой в развитии голландской портретной живописи, в том числе и группового портрета. Большое место среди произведений Рембрандта занимают картины на библейские и евангельские темы, наряду с которыми он писал также картины на исторические и мифологические сюжеты. Его внимание привлекали и пейзаж, и натюрморт. Но к какой бы области ни относились его произведения, им всегда присущи богатство содержания и глубина замысла, реалистическая сила образа и высочайшее мастерство. Рембрандт пристально и неустанно изучал натуру, но он обладал в то же время огромным творческим воображением, полетом художественной фантазии. В центре его внимания стоит живой реальный человек с его разнообразными чувствами и мыслями, горестями и радостями его обычной жизни. Но Рембрандт никогда не обращался к непосредственному отображению повседневной жизни; он никогда не писал бытовых картин. Свои представления о человеке, об его внутреннем мире он вкладывал в образы, которые рождали в его воображении заново им истолкованные библейские и античные легенды. Его глубоко интересовали и волновали внутренние переживания человека; человеческая психология в ее сложной противоречивости никогда еще до него не привлекала в такой мере художников.

Творчество Рембрандта прошло долгий и сложный путь развития; все его основные этапы отражены в собранных в Эрмитаже произведениях.

Наиболее ранняя из работ Рембрандта, воспроизведенных в альбоме, — «Флора» *(табл. 60)* — написана в 1634 году. К истолкованию античных образов Рембрандт подходил с еще большей свободой, чем к библейским сюжетам. В этой молодой женщине с некрасивым, но живым лицом, в фантастическом одеянии из восточных тканей, также трудно узнать античную богиню, как и в других его подобных же произведениях. Черты лица молодой девушки связаны с обликом его жены Саскии ван Эйленбург. Рембрандт с замечательным мастерством передает в этой картине цветы, ткани, но его живописи еще свойственны некоторая мелочность и сухость, от которых он только еще начинал освобождаться в эти годы; отличает ее от последующих его работ и холодный зеленоватый колорит.

В созданном двумя годами позже произведении «Даная» *(табл. 61)* Рембрандт предстает уже великим художником. Темой этой картины он избрал широко распространенный в итальянском искусстве XVI — XVII веков сюжет, восходящий к античному мифу о царской дочери, заключенной в башне своим отцом, которому была предсказана гибель от руки ее сына, и о проникновении воспылавшего к ней любовью Зевса (Юпитера) в образе золотого дождя. Рембрандт

заменил традиционное изображение золотого дождя, падающего с неба, который обычно передавали в виде падающих золотых слитков или монет, потоком солнечного света. Рембрандт сосредоточил свое основное внимание на образе молодой женщины, в которой внезапно ворвавшийся в комнату поток лучей вызывает смешанное чувство радости и страха. В середине 30-х годов, когда была написана эта картина, творчество Рембрандта было проникнуто патетикой и динамичностью; художника привлекали сильное движение, сильные и бурные чувства, монументальные формы. Но в трактовке образа Данаи и в передаче обнаженного тела он бесконечно далек как от итальянской классики, так и от мастеров итальянского искусства XVII века. Героической идеализации фигуры он противопоставляет чисто реалистическую характеристику живого тела. Рембрандт с предельной естественностью сумел передать характер движения живого тела, с его упругими и нежными тканями. Залитое золотистым светом солнца, оно выделяется на фоне белой простыни и зеленого занавеса. Основная роль отведена в картине свету — объединяющему всю картину, пронизывающему ее.

«Давид и Ионафан» *(табл. 62)* — картина, написанная в 1642 году, когда Рембрандт создавал свой знаменитый «Ночной дозор»; отличающие ее черты характерны для многих его картин на библейские темы. Рембрандт прибегает к своеобразному «историзму» — переносит действие в восточную обстановку. Действие развертывается на фоне сказочного древнего дворца. Переливающиеся золотом и серебром драгоценные одежды, мерцающий тон картины еще усиливают поэтическо-сказочный характер зрелища. Но свое главное внимание Рембрандт уделяет передаче чувств любви и дружбы, связывающих царя Ионафана с юным Давидом, прижавшимся к его груди в момент подстерегающих их грозных опасностей.

В эти годы в жизни и в творчестве Рембрандта намечается перелом. В произведениях художника все более сильно начинает звучать протест против косности и рутины в идеологии голландской буржуазии, в его творчестве усиливаются черты глубокого демократизма, проявляющегося в его интересе к простым людям из народа, к миру страждущих и обездоленных. В его портретах, примыкавших ранее к основным типам голландского портрета, все сильнее проявляется стремление к психологизму. Пустеет его мастерская, куда стекались в 30—40-х годах многочисленные ученики, резко и быстро сокращается число портретных заказов. Но в эти последние два десятилетия Рембрандт достигает вершин своего искусства.

Его портретное творчество в начале 40-х годов, когда он был довольно близок к другим голландским портретистам, характеризует «Портрет Бартье Доомер» *(табл. 63,)* жены рамочного мастера и матери его ученика, художника Доомера.

В 50-е годы Рембрандт почти не пишет заказных портретов. Но его глубокий интерес к человеку заставляет его искать моделей в небольшом кругу близких к нему людей. Особенно влекут его в эти годы образы стариков, лица которых несут на себе отпечаток долгих лет жизненного пути.

Самым замечательным его портретом в Эрмитаже является «Портрет старика в красном» (*табл. 64*). Его отличают исключительная простота и строгость композиции. Тончайшие прозрачные световые лучи мягко вырисовывают индивидуальные особенности изборожденного морщинами усталого старческого лица и мощные формы рук с узловатыми суставами и вздувшимися венами, говорящими о прожитой трудовой жизни. Сосредоточенно устремленный в пространство скользящий мимо зрителя взгляд глубоко посаженных глаз раскрывает внутреннюю жизнь человека, полную горя и раздумий.

Такой же силой и глубиной отмечен «Портрет старушки» (*табл. 65*), просветленное старческой мудростью и теплотой лицо которой говорит и о годах страданий и горя, и о воспоминаниях о давно ушедшем безмятежном счастье.

«Возвращение блудного сына» (*табл. 66*) — одно из самых знаменитых и замечательных произведений Рембрандта — написано в самые последние годы его жизни. Оно является как бы итогом его творческой деятельности. Из евангельской притчи Рембрандт взял лишь основной мотив всепрощающей любви отца к осознавшему свое моральное падение несчастному сыну, вернувшемуся после беспутной жизни, нищеты и скитаний в отчий дом. Ковыляющий, полуослепший старик легким движением рук ощупывает сына, как бы стремясь удостовериться в том, что его не обманывает чувство — что этот жалкий оборванец, прячущий в складках его одежды свое лицо, действительно его пропавший сын. Беспредельную любовь и сострадание излучают его руки и склонившееся к юноше старческое лицо. Окружающие молча, с недоумением, как окаменелые, смотрят на эту сцену — этим противопоставлением Рембрандт еще усиливает выразительность группы отца и сына. Рембрандт выделяет ее и светом: играющие на старческом лице нежные прозрачные лучи смягчают старческие черты и придают им ореол душевной чистоты и величия. В полном свете предстает и убожество исстрадавшегося скитальца; его изношенные лохмотья хранят в вышитом вороте рубашки следы былого великолепия, пастушеский нож у пояса говорит о долгих годах подневольного труда, спавшая с ноги туфля, выставляющая напоказ обнаженную ступню, — о беспомощной растерянности.

Эмоциональную насыщенность картины усиливают и ее горящие и искрящиеся под воздействием света краски, преображающие грязные лохмотья в драгоценные ткани.

Рембрандт говорит в этой картине предельно просто и лаконично, избегая всяких внешних эффектов и строя картину в обобщенных монументальных формах. Простые чувства простых людей, освобожденные от случайных, мелких бытовых черт и подробностей, переданы здесь в глубоко правдивых образах.

❊

Франция, игравшая ведущую роль в развитии западноевропейского искусства в XII — XIII веках, не выдвинула в течение XV — XVI столетий ни одного имени, достойного стать в один ряд не только с великими итальянскими мастерами, но и с крупнейшими нидерландскими и немецкими живописцами, несмотря на довольно высокий общий уровень ее художественной культуры.

В середине XVII века французская культура и искусство переживают высокий подъем, обусловленный созданием централизованного французского государства. Искусство этого времени — периода развития и укрепления абсолютизма — представлено в альбоме пятью замечательными произведениями крупнейших художников. В первой половине XVII века во французской провинции сложилась яркая струя реалистического искусства, резко противостоящая официальной линии парадного придворного искусства. К ее главным представителям относятся братья Ленен, творчество которых отмечено демократическими чертами. Наиболее крупной фигурой среди них был Луи Ленен (1593—1648), живопись которого почти целиком посвящена сценам из крестьянской жизни. В бедном, угнетенном тяжелыми феодальными повинностями и поборами французском крестьянине Луи Ленен увидел то, чего не передавал до него ни один художник, обращавшийся к темам крестьянской жизни — полного достоинства и внутреннего благородства человека. Образы крестьян у Луи Ленена отличаются суровой простотой и несколько величавой торжественностью, хотя он никогда не пытается скрыть или приукрасить их бедность и нищету. Среди его картин в Эрмитаже лучшая — «Семейство молочницы» *(табл. 67)*. Как и всегда в картинах Ленена, крестьяне здесь молчаливы и неторопливы, полны серьезности и степенности; чувствуется, как тесно связана между собой эта семья, в состав которой входит и ослик, участвующий в общей трудовой жизни. С общим строем картины прекрасно гармонирует ее серебристый, сероватый колорит, передающий впечатление раннего свежего утра.

Величайший художник Франции XVII века — Пуссен (1594—1665) — почти всю свою жизнь провел за пределами родины; он уехал молодым в Рим и только однажды на короткое время приезжал во Францию, где ему очень не по душе

пришлось положение придворного художника — ему чужды были и вся придворная обстановка и задачи декоративного искусства. Вдали от родины он жил теми идеями, которые воодушевляли лучших представителей французской культуры его времени. Своей строгой ясностью, своей верой в разум его искусство созвучно философии Декарта; образы морального величия человека, подчиняющего свои чувства и страсти голосу разума, в его картинах близки к образам трагедий Корнеля. В своих лучших произведениях он сочетал высокое вдохновение поэта с глубиной мыслителя, но временами рассудок подчинял себе его художественное чувство — тогда он становился холоден и абстрактен.

«Танкред и Эрминия» (*табл. 68*) — одно из сравнительно ранних произведений Пуссена. Оно написано на сюжет из поэмы итальянского поэта XVI века Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим», посвященной борьбе рыцарей-крестоносцев с сарацинами за господство над Иерусалимом. Пуссен изобразил в этой картине эпизод встречи дочери антиохийского царя с любимым ею рыцарем Танкредом, которого она находит изнемогающим от ран, полученных им в поединке. В порыве страстной нежности она срезает свои волосы, чтобы перевязать раны истекающего кровью Танкреда. Пуссен изображает сильных и мужественных людей, соединенных чистыми и высокими чувствами. В произведениях Пуссена люди перед лицом смерти и опасности всегда проявляют возвышенное благородство. Строго продуманным, ясным и четким расположением фигур, всей композицией картины Пуссен с особой наглядностью выделяет основные моменты сцены, и в позах и жестах фигур передает их чувства — стремительный порыв принявшей решение Эрминии, изнеможение умирающего рыцаря, силою любви возвращенного ею к жизни, дружескую заботливость воина, приподымающего раненого.

Возвышенная поэзия Пуссена с особой силой раскрывается в созданных им в расцвете его творческой деятельности пейзажах. Одна из его лучших картин этого рода — «Пейзаж с Полифемом» (*табл. 69*). Громадные скалы высятся на фоне синего неба; на одной из них сидит великан, циклоп Полифем (олицетворение стихийных сил природы в античной мифологии), играющий на свирели песнь любви, обращенную к морской нимфе Галатее. Все грандиозно и величественно в этой картине, где Пуссен выразил свое преклонение перед мощью и красотой природы. Пейзажи Пуссена воссозданы его творческой фантазией из реальных впечатлений природы римской Кампаньи, по которой он любил бродить, делая многочисленные зарисовки.

Таким же вдохновенным поэтом природы был Клод Лоррен (1600—1682), подобно Пуссену проживший почти всю свою жизнь в Риме. Как и его великий соотечественник, он остался на чужбине подлинно французским художником.

Страстно влюбленный в природу, он посвятил свое творчество исключительно пейзажу. Клод Лоррен не писал конкретных и реальных кусков природы, не изображал видов определенных местностей, а воссоздавал из реальных впечатлений, почерпнутых в окрестностях Рима, свои фантастические пейзажи. «Полдень» (*табл. 70*) — одна из четырех картин единого цикла «Моментов дня», изображающих сменяющиеся в течение суток состояния природы. Яркий солнечный свет ясного прозрачного дня разлит в картине, где все дышит торжественным спокойствием. Огромные деревья, руины античного храма, перекинутые через реку каменные мосты придают пейзажу величие. Но героика Пуссена сменяется у него глубоко лирическим настроением. Лоррен свое основное внимание отдает свету. Некоторые из его картин можно назвать поэмами солнца. Одним из его излюбленных сюжетов было изображение фантастических портов — где на берегах высятся громады дворцов с колоннами, портиками и арками и готовятся к отплытию в далекие плавания величественные корабли. Солнце освещает своими лучами открывающиеся широкие морские просторы и отражается в воде. Лоррен любил передавать эффекты восходящего и заходящего солнца и обычно избирал точку зрения против света. К числу подобных пейзажей Клода Лоррена относится «Утро в гавани» (*табл. 71*). Фигуры имеют в картинах Лоррена второстепенное значение.

Французское искусство времени наивысшего расцвета абсолютизма — царствования Людовика XIV, посвященное прославлению короля и созданию величественного ансамбля дворцов и парков, не выдвинуло ни одного крупного мастера станковой живописи. Этот жанр приобрел значение лишь в период начавшегося упадка абсолютизма. Самый крупный из французских художников начала XVIII века — Ватто (1684—1721). Творчество Ватто сложилось в период, ознаменованный ускорявшимся разложением дворянской культуры и возвышением буржуазии, лишь постепенно формировавшей свою идеологию, получившую непосредственное выражение в искусстве следующего поколения художников. Творчество Ватто наделено двойственными, сложными чертами; некоторыми своими сторонами оно связано с дворянским искусством, но в то же время ярко говорит о стремлении художника выйти из его рамок.

Ватто рано впитал в себя традиции реалистической фламандской живописи, отразившиеся в немногочисленных картинах, написанных в самом начале его деятельности. К ним принадлежит «Савояр с сурком» (*табл. 72*) — маленькая скромная картинка, изображающая бродящего по деревням нищего мальчика с дрессированным сурком, очевидно отражающая непосредственные впечатления художника, переданные с искренностью и большой простотой. Вскоре его творчество приобрело иной характер. Он стал писать почти исключительно театральные сцены и картины, где показывал развлекающихся беседой или

музыкой среди зелени парков и садов нарядных светских кавалеров и дам. Современники дали этим картинам название «Галантных празднеств». К числу наиболее ранних из подобных его картин относится «Затруднительное предложение» *(табл. 73)*. У Ватто в картине мало действия и почти нет сюжета, но немой диалог между фигурами передан с тонкой выразительностью. «Галантные празднества» Ватто — это не сценки из действительной жизни французской аристократии, а поэтический вымысел художника. На них всегда лежит налет мечтательности и безотчетной тоски по чему-то несбыточному в реальной жизни. В них никогда нет настоящего веселья; людей связывают не сильные страсти и глубокая привязанность, а лишь легкая влюбленность, хрупкие и изменчивые чувства. Ватто писал свои картины, когда французская аристократия, сбросив оковы чопорного придворного этикета, царившего при дворе Людовика XIV, стала предаваться в своих парижских особняках легкой беспечной жизни, бесконечным светским развлечениям и роскоши. Темы Ватто с их преобладанием мотивов любви связаны с этим обществом, но он передает их как человек, разочаровавшийся пустотой этой жизни. «Затруднительное предложение» — ранняя картина, где эти чувства мало отражены. Они рельефнее выступают в его произведении «Капризница» *(табл. 74)*, относящемся к его последним годам. Кокетливая и капризная молодая женщина с напускным презрением глядит на разлегшегося рядом самоуверенного кавалера.

Ватто создал новый жанр живописи, отличавшийся от парадного, официального академического искусства. Но его тонкое поэтическое творчество не пользовалось большим успехом в кругах парижской знати.

Подлинным выразителем их вкусов стали Ланкре и особенно Буше. Искусство должно было ласкать глаз, удовлетворять изысканному — «хорошему вкусу» и украшать. Оно должно было легко и остроумно показывать приятные и красивые стороны жизни или уводить подальше от ее «скучной прозы». Одна из лучших картин Ланкре (1690—1743) в Эрмитаже — «Танцовщица Камарго» *(табл. 75)* изображает знаменитую в свое время танцовщицу, выступающую на подмостках, на фоне парка, и является одним из тех портретов актеров в ролях, которые несколько раз писал Ланкре. В картине Ланкре, воспроизводящей реальную театральную сцену, еще не утрачена реалистическая основа искусства, которая еще в большей степени наличествует в некоторых других его картинах.

Ф. Буше (1703—1770) в свои ранние годы способен был писать реалистические пейзажи и жанровые сцены, но стал вскоре самым ярким представителем «красивой лжи» в искусстве. Как раз этими словами можно лучше всего определить то, что изображено на его картине «Пастораль» *(табл. 76)*, где нарядные молодые люди, разыгрывающие пастушков, объясняются в любви.

В ней все — не только сюжет — условно, вплоть до ее красивых и нарядных красок, и вместе с тем все исполнено с несомненным мастерством и даже блеском.

Каким резким контрастом к ней звучит маленькая картина Шардена (1699—1779) «Прачка» *(табл. 77)*, где, наоборот, все так просто, правдиво, жизненно, где от всего веет атмосферой скромной жизни, строгих нравов, трудолюбия, мирного и тихого уюта. Перед нами будничная сцена из жизни скромной, экономной мелкобуржуазной семьи, где рачительная хозяйка ранним утром занимается со своей служанкой стиркой; она в то же время и заботливая мать, не спускающая глаз со своего маленького сына, который под ее присмотром с такой серьезной сосредоточенностью выдувает мыльные пузыри. Такие сцены скромной семейной жизни составляют основное содержание творчества Шардена — мы видим в его картинах служанок, возвращающихся с рынка, хозяек, занятых рукоделием, пишущих письма, накрывающих на стол, в то время, как чинно усевшиеся девочки читают предобеденную молитву. В его картинах мелкая буржуазия Парижа впервые нашла правдивое отображение своей жизни, своих нравов, своих представлений о морали и достоинстве человека, которые окрепшее третье сословие начинало с гордостью противопоставлять беспечности, праздности и развращенности дворянства. Жизненности и строгой простоте образов Шардена отвечает и весь характер его живописи, столь же честной и правдивой, избегающей внешней эффектности, но придающей всему — и фигурам и предметам — особую осязательность. Шарден был, действительно, одним из самых замечательных, тончайших живописцев XVIII века. Он строил свою живопись на богатстве оттенков, на сложной игре цветовых рефлексов — тех отсветов, отблесков, отражений, которые рождаются от соседства различных по окраске предметов.

Свое живописное мастерство Шарден выработал на писании натюрмортов, занимающих очень большое место в его творчестве. Шарден и здесь был далек от эффектности и нарядности — он писал простые предметы домашнего обихода, связанные с тем миром, который он изображал в своих жанровых картинах, придавая им не только живую реальность, но и ощущение их связи с людьми. Натюрморт «Атрибуты искусств» *(табл. 78)* написан Шарденом в 1766 году по заказу для Петербургской Академии художеств. Этой аллегории свободных искусств он придал чисто реалистический характер, изобразив реальные предметы обихода художника.

Кисти другого представителя буржуазного реализма во французском искусстве XVIII века, младшего современника Шардена, Греза (1725—1805), принадлежит «Балованное дитя» *(табл. 79)*. Шарден только показывал, воздействуя одной лишь правдивостью и жизненностью образов. Грез стремился поучать, придавая и выбору своих сюжетов и их раскрытию нарочито морализирующий

характер. Его творчество, слагавшееся в тот период, когда буржуазия вступила в активную борьбу с устоями «старого порядка», отражало новый этап в развитии буржуазной идеологии, отвечало идеям Дидро о воспитательной роли искусства. Грез и был проповедником буржуазной морали в живописи — автором нравоучительных картин, в которых сопоставлялись плоды хорошего и дурного воспитания, торжествовала добродетель, а порок получал заслуженное наказание. С темой воспитания связано и «Балованное дитя», но здесь нравоучение не так бросается в глаза, как в других его картинах, здесь нет ни частого у Греза мелодраматизма, ни столь же свойственной ему сентиментальности.

Последний большой живописец предреволюционной Франции Фрагонар (1732—1806) представлен в альбоме знаменитой картиной «Поцелуй украдкой» (*табл. 80*). Его творчество во многом связано с Ланкре и особенно с Буше, у которого он учился. Подобно им, в его творчестве преобладают «галантные сцены», но Фрагонар обладал не только декоративным даром, как Буше, но и тонкой наблюдательностью. Все в этой картине передано с мастерством большого художника — превосходно уловленная мимолетность движения, очень тонко разработанная светотень, предметы, ткани написаны с тщательностью и осязательностью, напоминающими голландских художников. Вся картина трактована как реальная бытовая сцена.

Творчество двух крупнейших французских пейзажистов XVIII века — Жозефа Верне (1714—1789) и Гюбера Робера (1733—1808) — представлено в Эрмитаже с исчерпывающей полнотой. Превосходно написанная «Итальянская вилла» (*табл. 81*) — раннее произведение Верне, относящееся к тем годам, когда этот художник, известный, главным образом, своими морскими пейзажами, жил в Риме; в картине запечатлен типический облик парка XVIII века, с живо наблюденными фигурками гуляющих, и тонко переданы освещение и прозрачный воздух солнечного дня. «Терраса в Марли» (*табл. 82*) — одна из лучших «парковых» картин Г. Робера, блестящего живописца, наделенного тонким колористическим чутьем и замечательным декоративным талантом, проявившимся в особенности в его прославленных пейзажах с античными руинами.

❊

Английское искусство лишь в XVIII веке обрело свое национальное лицо и получило общеевропейское значение. В Эрмитаже оно представлено небольшим, но высоким по уровню собранием. Центральное место в английском искусстве этого времени занимает портретная живопись, выдвинувшая ряд талантливых

художников. Лучший из английских портретов в Эрмитаже — «Портрет герцогини де Бофор» (*табл. 83*), написанный одним из наиболее выдающихся мастеров английской живописи Гейнсборо (1727—1788) в годы наивысшего расцвета его творчества. В своих аристократических портретах Гейнсборо сумел сохранить правдивость и непринужденность. На них всегда лежит отпечаток тонкой артистической натуры художника, тяготившегося своим положением модного светского портретиста. Отличающие «Портрет герцогини де Бофор» простота и изысканная скромность, мягкость и лиричность свойственны большинству портретов Гейнсборо, который, однако, всегда умел при этом выразительно передать индивидуальные черты модели. Эрмитажный портрет выдержан в красивой голубовато-серой гамме, которая характерна для портретов Гейнсборо, выполненных в 70—80-е годы.

*

Последний раздел альбома посвящен картинам французских художников XIX века. Помещенные здесь произведения характеризуют лишь отдельные стороны творчества нескольких крупных художников и не дают в целом картины развития французского искусства этого времени. Глава классической школы Энгр (1780—1867) представлен в Эрмитаже одним из своих превосходных ранних портретов — «Портретом графа Н. Д. Гурьева» (*табл. 84*), молодого русского дипломата, написанным в 1821 году. Хотя Энгр придавал главное значение отвлеченным холодным историческим композициям, к наиболее ценной части его художественного наследия принадлежат портреты, в которых непогрешимая точность и уверенность его рисунка сочетались с острой и зоркой наблюдательностью.

Картина главы французских романтиков Делакруа (1798—1863) «Охота на львов» (*табл. 85*) дает представление об одной стороне его творчества — увлечении Востоком, в чем выражалось непринятие французскими романтиками современной буржуазной действительности. Колориста Делакруа захватывала яркая красочность Востока и южной природы, его влекли к себе своеобразие и цельность характеров, хладнокровное бесстрашие людей, живущих среди опасностей.

На таблицах №№ 85—90 воспроизведены картины художников так называемой «барбизонской школы» — мастеров французского реалистического пейзажа.

Прозвище «барбизонцев» было дано группе художников, которые работали над пейзажными композициями в деревушке Барбизон, расположенной на опушке огромного лесного массива в окрестностях Фонтенбло. В Эрмитаже хорошо

представлено творчество основных ее представителей — Руссо, Добиньи, Дюпре, Диаза, Тройона. Воспроизведенная в альбоме картина главы барбизонской школы Т. Руссо (1812—1867) «Рынок в Нормандии» *(табл. 86)* — редкий образец городского пейзажа в творчестве этого художника, увлекавшегося дикой, нетронутой природой и отразившего в своих картинах, наряду с могучими дубами и рощами Фонтенбло, суровые болотистые низменности ландов и скалы Оверни. Но эта выделяющаяся своими высокими художественными качествами картина написана с тою же строгою правдивостью, с тем же стремлением к трезвому, объективному отображению действительности, которые отличают все его работы. Творчество Добиньи (1817—1878) отличается от сурового мужественного искусства Руссо. Он любил писать весенние дни, тихие воды прудов и рек, по которым он разъезжал на лодке. Типичный образец его интимных пейзажей — «Пруд» *(табл. 87)*. Констан Тройон (1810—1865) избрал своею специальностью сельские пейзажи, почти всегда вводя в них пасущихся коров или бредущее по полю или по дороге стадо; «Отправление на рынок» *(табл. 90)* — одно из наиболее законченных произведений позднего периода; в нем очень хорошо передано движение идущего в утренней мгле стада.

Особенное место среди французских пейзажистов XIX века занимает Коро (1796—1875), поддерживавший близкие связи с барбизонцами. С ними его связывает тонкое чувство природы, но в отличие от них он стремится не к непосредственному отображению жизни природы, а к передаче вызываемых ею в человеке настроений. На пейзажах Коро лежит отпечаток созерцательности и мечтательности. Он любил передавать природу в ранние утренние часы или в вечерние сумерки, когда очертания теряют свою определенность и получают мягкую расплывчатость. Представление о характере его пейзажей дает «Озеро в лесу» *(табл. 88)*.

Теснее, чем он, был связан с барбизонцами Милле (1814—1875), но его творчество посвящено не пейзажу, а изображению сцен из жизни французских крестьян. В его картинах образы крестьян обрели величественную значительность. Происходивший из крестьянской среды, Милле горячо любил деревню и не только знал ее жизнь, но сжился с нею — он отобразил в своих картинах не только тихую поэзию деревенской жизни, но и ее тяжелый труд. Даже в небольших по размеру картинах, как в находящейся в Эрмитаже «Женщины в лесу» *(табл. 89)*, он достигал не только огромной выразительности, но и монументальности образов. Он показал усталых, сгибающихся под тяжестью ноши людей, в которых, однако, изнуряющий и порой непосильный труд не подавил высокого достоинства человека.

*

Советский народ, являющийся подлинным наследником всего наиболее ценного из того, что было создано предшествующим развитием человечества, бережно хранит и творчески изучает великое культурное наследие прошлого, черпая из него все то, что способно служить созданию новой, социалистической культуры. Именно поэтому Эрмитаж, хранящий величайшие художественные сокровища, привлекает такое внимание широчайших народных масс.

Созданные в великую сталинскую эпоху исключительно благоприятные условия для небывалого еще в истории человечества расцвета культуры открывают перед Эрмитажем не только новые возможности дальнейшего роста и обогащения, но и всестороннего использования его сокровищ в коммунистическом воспитании трудящихся, в великом деле построения коммунистического общества.

В. Ф. Левинсон-Лессинг

ПЕРЕЧЕНЬ РЕПРОДУКЦИЙ

1. *Леонардо да Винчи (1452—1519).*
Мадонна Бенуа (1478).
Масло, переведена с дерева на холст. 48 × 31,5 см.

2. *Леонардо да Винчи (1452—1519).*
Мадонна Литта (1480-е гг.).
Темпера. Переведена с дерева на холст. 42 × 33 см.

3. *Франческо Мельци (1492?—1566).*
Портрет молодой женщины (1510-е гг.).
Масло. Переведена с дерева на холст. 77 × 61 см.

4. *Рафаэль (1483—1520).*
Мадонна Конестабиле (1502—1504).
Масло. Переведена с дерева на холст. 18 × 18 см.

5. *Рафаэль (1483—1520).*
Святое семейство (1506).
Масло. Переведена с дерева на холст. 74 × 57 см.

6. *Лоренцо Коста (1460—1535).*
Женский портрет (1500-е гг.).
Масло, холст. 59 × 46 см.

7. *Доменико Манчини (раб. в 1510—1520 гг.).*
Мужской портрет (1512).
Масло, холст. 117 × 94 см.

8. *Лоренцо Лотто (1480?—1556).*
Женский портрет (1520-е гг.).
Масло, холст. 103 × 87,5 см.

9. *Джорджоне (1478—1510).*
Юдифь (1503—1505).
Масло, переведена с дерева на холст. 144 × 95 см.

10. *Тициан (1477—1576).*
Кающаяся Магдалина (1560-е гг.).
Масло, холст. 119 × 98 см.

11. *Паоло Веронезе (1528—1588).*
Оплакивание Христа (1580-е гг.).
Масло, холст. 147 × 112 см.

12. *Якопо Тинторетто (1518—1594).*
Рождение Иоанна Крестителя (1540-е гг.).
Масло, холст. 183 × 267 см.

13. *Караваджо (1573—1610).*
Девушка с лютней (1590-е гг.).
Масло, холст. 94 × 118 см.

14. *Доменико Фети (1589—1624).*
Портрет актера Габриэли (1610-е гг.).
Масло, холст. 105 × 81 см.

15. *Джованни Баттиста Тиеполо (1696—1770).*
Меценат представляет Августу свободные искусства (1750-е гг.).
Масло, холст. 70 × 91 см.

16. *Антонио Канале (1697—1768).*
Прием французского посла в Венеции (1750-е гг.).
Масло, холст. 181 × 260 см.

17. *Франческо Гварди (1712—1793).*
Вид Венеции (1760-е гг.).
Масло, дерево. 52 × 38,5 см.

18. *Эль-Греко (1541—1614).*
Апостолы Петр и Павел (1614).
Масло, холст. 121 × 105 см.

19. *Веласкес (1599—1660).*
Завтрак (1616—1618).
Масло, холст. 183 × 116 см.

20. *Веласкес (1599—1660).*
Портрет Оливареса (1635—1640).
Масло, холст. 208 × 125 см.

21. *Антонио Шуа (раб. в сер. XVII в.).*
Точильщик (1650-е гг.).
Масло, холст. 118 × 159 см.

22. *Антонио Переда (1608—1678).*
Натюрморт (1652).
Масло, холст. 81 × 94 см.

23. *Бартоломе Эстебан Мурильо (1618—1682).*
Мальчик с собакой (1650-е гг.).
Масло, холст. 75 × 67 см.

24. *Бартоломе Эстебан Мурильо (1618—1682).*
Отдых на пути в Египет (1665—1670).
Масло, холст. 138 × 180 см.

25. *Ганс Гольбейн (?) (1497—1543).*
Портрет Эразма Роттердамского (1529—1530).
Масло, холст. 84 × 66 см.

26. *Амброзиус Гольбейн (1494—1520).*
Портрет молодого человека (1518).
Масло, дерево. 43 × 22 см.

27. *Лукас Кранах (1472—1553).*
Мадонна (1525—1530).
Масло, дерево. 87 × 59 см.

28. *Роже ван дер Вейден (ок. 1400—1464).*
Евангелист Лука рисует Мадонну (1435—1440).
Масло, переведена с дерева на холст. 185 × 125 см.

29. *Питер Брейгель младший (1564—1638).*
Ярмарка.
Масло, дерево. 113 × 166 см.

30. *Ян Брейгель (1568—1625).*
Пейзаж (1600-е гг.).
Масло, медь. 25 × 38 см.

31. *Рубенс (1577—1640).*
Статуя Цереры (1614—1616).
Масло, дерево. 91 × 66 см.

32. *Рубенс (1577—1640).*
Союз Земли и Воды (1614—1616).
Масло, холст. 224 × 181 см.

33. *Рубенс (1577—1640).*
Возчики камней (1619—1620).
Масло, переведена с дерева на холст. 87 × 129 см.

34. *Рубенс (1577—1640).*
Персей и Андромеда (1620 — 1621).
Масло, переведена с дерева на холст. 100 × 138 см.

35. *Рубенс (1577—1640).*
Портрет камеристки инфанты Изабеллы, правительницы Нидерландов (1624—1626).
Масло, дерево. 63 × 48 см.

36. *Антонис ван Дейк (1599—1641).*
Автопортрет (1618—1621).
Масло, холст. 117 × 93 см.

37. *Антонис ван Дейк (1599—1641).*
Портрет Бальтазарины ван Линник с сыном (1618—1621).
Масло, дерево. 131 × 104 см.

38. *Антонис ван Дейк (1599—1641).*
Семейный портрет (1618—1621).
Масло, холст. 116 × 96 см.

39. *Франс Снейдерс (1579—1657).*
Натюрморт с красной скатертью (1620-е гг.).
Масло, холст. 121 × 181 см.

40. *Якоб Иорданс (1593—1678).*
Бобовый король (1630-е гг.).
Масло, холст. 160 × 213 см.

41. *Давид Тенирс (1610—1690).*
Сельский праздник (1646).
Масло, холст. 98 × 130 см.

42. *Ян ван Гойен (1596—1656).*
Река Маас близ Дордрехта (1643).
Масло, холст. 102 × 183,5 см.

43. *Питер Клас (1597—1661).*
Завтрак с ветчиной (1647).
Масло, дерево. 39,5 × 60,5 см.

44. *Виллем Клас Хеда (1594—1682?).*
Завтрак (1640-е гг.).
Масло, холст. 118 × 118 см.

45. *Адриан фан Остаде (1610—1685).*
Старушка (1643).
Масло, дерево. 25 × 20 см.

46. *Франс Хальс (1580—1666).*
Мужской портрет (1642—1645).
Масло, холст. 84 × 67 см.

47. *Ян Стен (1626—1679).*
Гуляки (1660-е гг.).
Масло, дерево. 38 × 31 см.

48. *Герард Терборх (1617—1681).*
Бокал лимонада (1650-е гг.).
Масло, переведена с дерева на холст. 54 × 23 см.

49. *Питер де Хох (1629—1683).*
Хозяйка и служанка (1650—1655).
Масло, холст. 53 × 42 см.

50. *Питер Янсенс (раб. в сер. XVII в.).*
Комната в голландском доме (1650-е гг.).
Масло, холст. 61,5 × 59,5 см.

51. *Габриэль Метсю (1629—1667).*
Завтрак (1650-е гг.).
Масло, дерево. 56 × 41 см.

52. *Франс Мирис (1635—1681).*
Утро голландской дамы.
Масло, дерево. 50 × 40 см.

53. *Бартоломеус фан дер Хельст (1613—1670).*
Представление невесты (1647).
Масло, холст. 236 × 345 см.

54. *Пауль Поттер (1625—1654).*
Ферма (1649).
Масло, дерево. 81 × 116 см.

55. *Филипс Воуверман (1619—1668).*
Вид в окрестностях Гаарлема (1650-е гг.).
Масло, холст. 75 × 67 см.

56. *Адам Пейнакер (1622—1673).*
Барка на реке (1650-е гг.).
Масло, дерево. 43 × 35 см.

57. *Виллем Кальф (1622—1693).*
Натюрморт (1650-е гг.).
Масло, холст. 104 × 88 см.

58. *Якоб фан Рейсдаль (1628—1682).*
Болото (1660-е гг.).
Масло, холст. 73 × 99 см.

59. *Якоб фан Рейсдаль (1628—1682).*
Морской берег в Схевенингене (1660-е гг.).
Масло, холст. 52,5 × 68 см.

60. *Рембрандт (1606—1669).*
Флора (1634).
Масло, холст. 125 × 101 см.

61. *Рембрандт (1606—1669).*
Даная (1636).
Масло, холст. 185 × 204,5 см.

62. *Рембрандт (1606—1669).*
Давид и Ионафан (1642).
Масло, дерево. 73 × 61,5 см.

63. *Рембрандт (1606—1669).*
Портрет Бартье Доомер (1641).
Масло, дерево. 76 × 56 см.

64. *Рембрандт (1606—1669).*
Портрет старика в красном (1654).
Масло, холст. 108 × 86 см.

65. *Рембрандт (1606—1669).*
Портрет старушки (1654).
Масло, холст. 109 × 84 см.

66. *Рембрандт (1606—1669).*
Возвращение блудного сына (1660-е гг.).
Масло, холст. 262 × 205 см.

67. *Луи Ленен (1593—1648).*
Семейство молочницы (1640—1645).
Масло, холст. 51,5 × 59 см.

68. *Никола Пуссен (1594—1665).*
Танкред и Эрминия (1625—1627).
Масло, холст. 98 × 147 см.

69. *Никола Пуссен (1594—1665).*
Пейзаж с Полифемом (1648).
Масло, холст. 150 × 199 см.

70. *Клод Лоррен (1600—1682).*
Полдень (1651).
Масло, холст. 113 × 136,5 см.

71. *Клод Лоррен (1600—1682).*
Утро в гавани (1645—1650).
Масло, холст. 98,5 × 133 см.

72. *Антуан Ватто (1684—1721).*
Савояр с сурком (1700-е гг.).
Масло, холст. 40,5 × 32,5 см.

73. *Антуан Ватто (1684—1721).*
Затруднительное предложение (1710—1715).
Масло, холст. 65 × 84,5 см.

74. *Антуан Ватто (1684—1721).*
Капризница (1718—1719).
Масло, холст. 42 × 34 см.

75. *Никола Ланкре (1690—1743).*
Танцовщица Камарго (1730—1732).
Масло, холст. 45 × 55 см.

76. *Франсуа Буше (1703—1770).*
Пастораль (1745—1750).
Масло, холст. 61 × 75 см.

77. *Жан Батист Симеон Шарден (1699—1779).*
Прачка (1737).
Масло, холст. 37,8 × 42,7 см.

78. *Жан Батист Симеон Шарден (1699—1779).*
Атрибуты искусств (1766).
Масло, холст. 112 × 140,5 см.

79. *Жан Батист Грёз (1725—1805).*
Балованное дитя (1765).
Масло, холст. 55,5 × 46 см.

80. *Жан Оноре Фрагонар (1732—1806).*
Поцелуй украдкой (1760-е гг.).
Масло, холст. 45 × 55 см.

81. *Жозеф Верне (1714—1789).*
Итальянская вилла (1749).
Масло, холст. 74,5 × 98,5 см.

82. *Гюбер Робер (1733—1808).*
Терраса в Марли (1780-е гг.).
Масло, холст. 59 × 87 см.

83. *Томас Гейнсборо (1727—1788).*
Портрет герцогини де Бофор (1775—1780).
Масло, холст. 76,5 × 63 см.

84. *Жан Огюст Доминик Энгр (1780—1867).*
Портрет графа Н. Д. Гурьева (1821).
Масло, холст. 107 × 86 см.

85. *Эжен Делакруа (1798—1863).*
Охота на львов (1854).
Масло, холст. 74 × 92 см.

86. *Теодор Руссо (1812—1867).*
Рынок в Нормандии (1830—1835).
Масло, дерево. 29,5 × 38 см.

87. *Шарль Франсуа Добиньи (1817—1878).*
Пруд (1858).
Масло, холст. 57,5 × 93,5 см.

88. *Камиль Коро (1796—1875).*
Озеро в лесу (1850-е гг.).
Масло, холст. 53 × 65,5 см.

89. *Франсуа Милле (1814—1875).*
Женщины в лесу (1850-е гг.).
Масло, холст. 38 × 35 см.

90. *Констан Тройон (1810—1865).*
Отправление на рынок (1859).
Масло, холст. 259 × 211 см.

Редактор текста
А. А. Савина

Художественный редактор
Н. Г. Дембо

Художник
М. И. Разулевич

М-49172. Подписано к печати 13 XI-1952 г. „Искусство" № 645. Тираж 25000. Бумага 60 × 92¼. Печ. лист. 28,13. Уч.-изд. лист. 13,57. Бум. лист. 14,07. Цена 50 р. Зак. 62.

21-я типография имени Ивана Федорова Главполиграфиздата при Совете Министров СССР. Ленинград, Звенигородская. 11.

Леонардо да Винчи
МАДОННА БЕНУА
1478 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Леонардо да Винчи
МАДОННА ЛИТТА
1480-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Франческо Мельци
ПОРТРЕТ МОЛОДОЙ ЖЕНЩИНЫ
1510-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Рафаэль
МАДОННА КОНЕСТАБИЛЕ
1502—1504 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY

VERSITY OF
S LIBRARY
ANA-CHAMPAIGN

Лоренцо Коста
ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ
1500-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Лоренцо Лотто
ЖЕНСКИЙ ПОРТРЕТ
1520-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAI

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Якопо Тинторетто

РОЖДЕНИЕ ИОАННА КРЕСТИТЕЛЯ

Холст. 5...

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Караваджо

ДЕВУШКА С ЛЮТНЕЙ

1590-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Доменико Фети
ПОРТРЕТ АКТЕРА ГАБРИЭЛИ
1610-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Джованни Баттиста Тьеполо
МЕЦЕНАТ ПРЕДСТАВЛЯЕТ АВГУСТУ
ОБОЖЕННЫЕ ИСКУССТВА

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Антонио Каналь

ПРИЕМ ФРАНЦУЗСКОГО ПОСЛА В ВЕНЕЦИИ

1750-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Франческо Гварди
ВИД ВЕНЕЦИИ
1760-е гг.

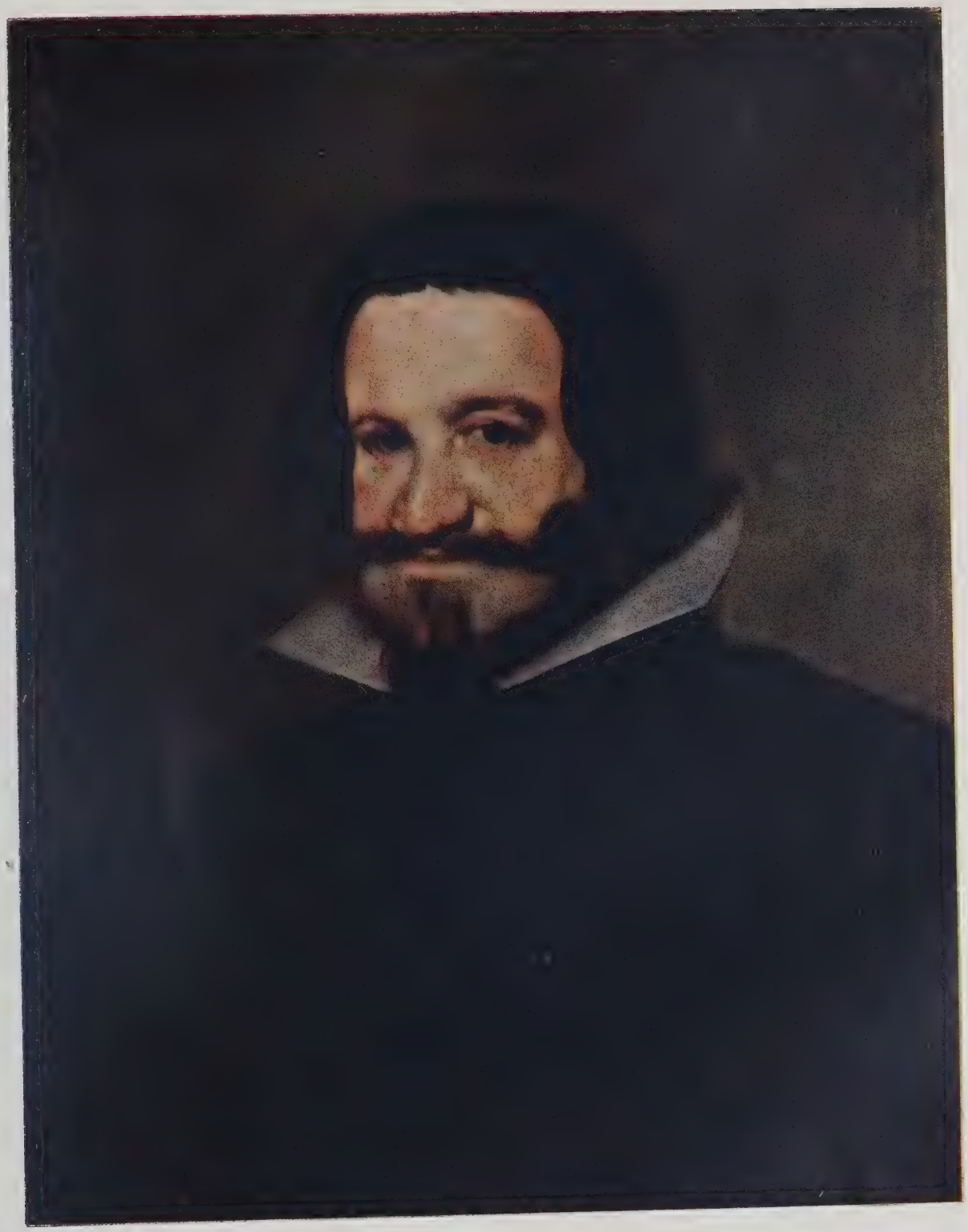
UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Греко
АПОСТОЛЫ ПЕТР И ПАВЕЛ
1618 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

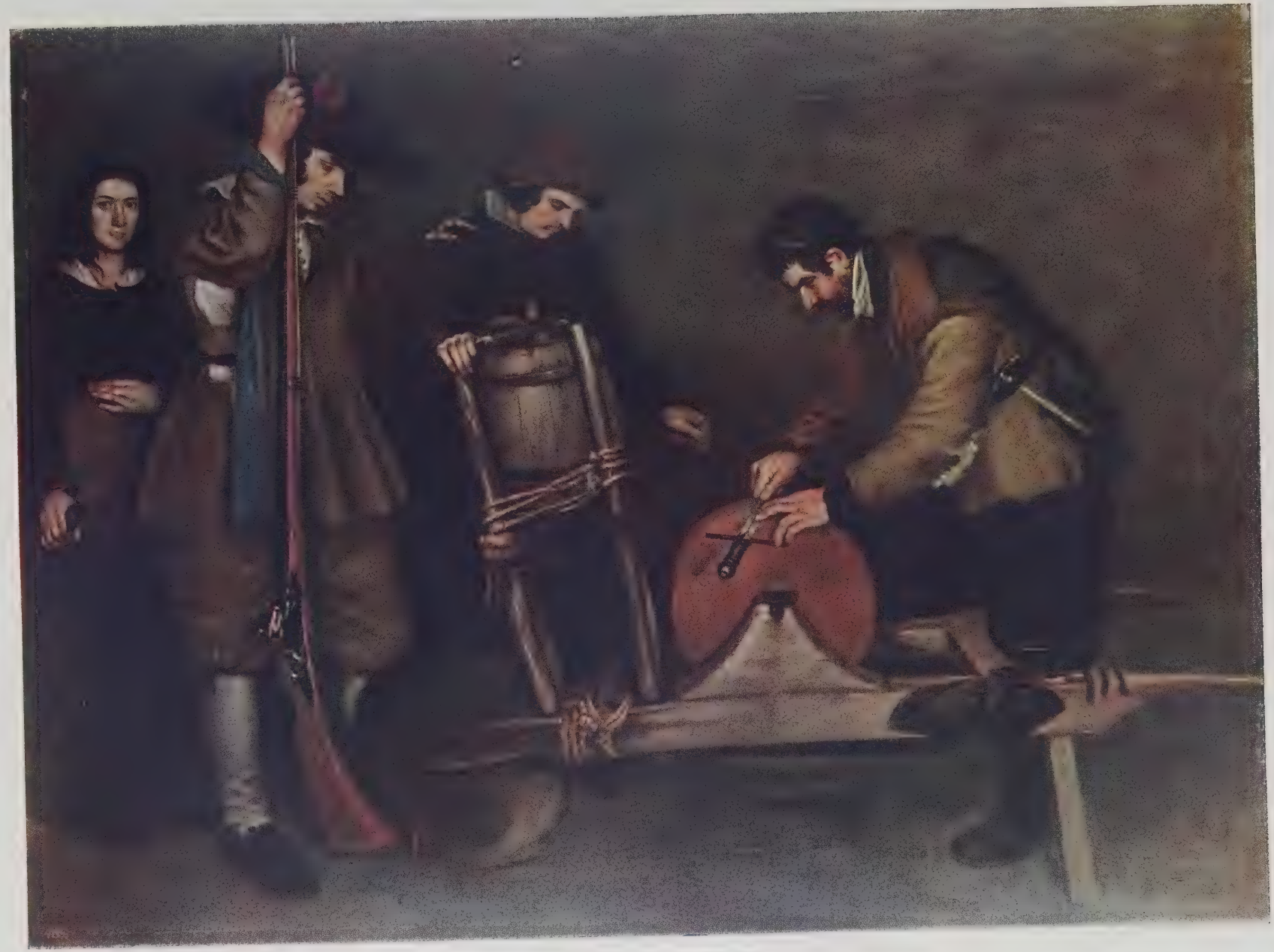
Веласкес
ЗАВТРАК
1616—1618 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
URBANA-CHAMPAIGN



Веласкес
ПОРТРЕТ ОЛИВАРЕСА
1635—1640 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN



Антонио Пуга
ТОЧИЛЬЩИК
1650-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Антонио Переда
НАТЮРМОРТ
1652 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Бартоломе Эстебан Мурильо
МАЛЬЧИК С СОБАКОЙ
1650-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Gemälde von Rembrandt in der Galerie zu Dresden.

Stich von C. Wagner.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Ганс Гольбейн
ПОРТРЕТ ЭРАЗМА РОТТЕРДАМСКОГО
1529—1530 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Амброзиус Гольбейн
ПОРТРЕТ МОЛОДОГО ЧЕЛОВЕКА
1518 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Лукас Кранах
МАДОННА
1525—1530 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Рожье ван дер Вейден

ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА РИСУЕТ МАДОННУ

1435—1440 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Питер Брейгель младший
ЯРМАРКА
1580-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Ян Брейгель
ПЕЙЗАЖ
1606-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Рубенс

СТАТУЯ ЦЕРЕРЫ

1614 – 1616 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Рубенс

СОЮЗ ЗЕМЛИ И ВОДЫ

1614—1616 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAI

Рубенс

ВОЗЧИКИ КАМНЕЙ

1619—1620 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Рубенс

ПЕРСЕЙ И АНДРОМЕДА

1620—1621 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Рубенс

ПОРТРЕТ КАМЕРИСТКИ ИНФАНТЫ ИЗАБЕЛЛЫ,
ПРАВИТЕЛЬНИЦЫ НИДЕРЛАНДОВ

1624—1626 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
URBANA-CHAMPAIGN

Антонис ван Дейк
АВТОПОРТРЕТ
1618–1621 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Антонис ван Дейк

ПОРТРЕТ БАЛЬТАЗАРИНЫ ВАН ЛИННИК С СЫНОМ

1618–1621 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Антонис ван Дейк
СЕМЕЙНЫЙ ПОРТРЕТ
1615–1620 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

UNIVERSITY OF

Якоб Йордан
БОБОВЫЙ КОРОЛЬ
1650-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Давид Тенирс
СЕЛЬСКИЙ ПРАЗДНИК
1640

UNIVERSITY OF
LIBRARY
-NA-CHAMPAIGN

Ян ван Гойен

РЕКА МААС БЛИЗ ДОРДРЕХТА

1645

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
URBANA-CHAMPAIGN

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Виллем Клас Хеда
ЗАВТРАК
1640-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Адриан фан Остаде

СТАРУШКА

1647 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
URBANA-CHAMPAIGN

Франс Хальс
МУЖСКОЙ ПОРТРЕТ
1642—1645 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Jan Steen
THE KITCHEN
1660's

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Герард Терборх
БОКАЛ ЛИМОНАДА
1650-е гг.

UNIVERSITY OF
LIBRARY
AT URBANA CHAMPAIGN

Питер де Хох

ХОЗЯЙКА И СЛУЖАНКА

1650—1655 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Питер Янсенс
КОМНАТА В ГОЛЛАНДСКОМ ДОМЕ
1650-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Габриэль Метсю
ЗАВТРАК
1650-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Франц ван Мирис
УТРО ГОЛЛАНДСКОЙ ДАМЫ
[illegible]660 [illegible]

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Бартоломеус фан дер Хельст
ПРЕДСТАВЛЕНИЕ НЕВЕСТЫ
1647 г.

UNIVERSITY OF
IS LIBRARY
ANA-CHAMPA

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Филипс Воуверман
ВИД В ОКРЕСТНОСТЯХ ГААРЛЕМА
1650-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Адам Пейнакер
БАРКА НА РЕКЕ
1650-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Виллем Кальф
НАТЮРМОРТ
1650-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Якоб ван Рейсдал

БОЛОТО

1660-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Якоб ван Рейсдаль

МОРСКОЙ БЕРЕГ В СХЕВЕНИНГЕНЕ

Холст, 22.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
URBANA-CHAMPAIGN

Рембрандт
ФЛОРА
1634 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Рембрандт

ДАНАЯ

1636 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Рембрандт
ДАВИД И ИОНАФАН
1642 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Рембрандт
ПОРТРЕТ БАРТЬЕ ДООМЕР
1641 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Рембрандт
ПОРТРЕТ СТАРИКА В КРАСНОМ
1654 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Рембрандт

ПОРТРЕТ СТАРУШКИ

1654 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Рембрант

ВОЗВРАЩЕНИЕ БЛУДНОГО СЫНА

1660-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Никола Пуссен
ТАНКРЕД И ЭРМИНИЯ
1625—1627 гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAI

Никола Пуссен

ПЕЙЗАЖ С ПОЛИФЕМОМ

1648 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Клод Лоррен
ПЕЙЗАЖЪ
1651 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
URBANA-CHAMPAIGN

Клод Лоррен
УТРО В ГАВАНИ
[illegible]

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Антуан Ватто
САВОЯР С СУРКОМ
1700-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
URBANA-CHAMPAIGN

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA CHAMPAIGN

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Жан Батист Симеон Шарден
ПРАЧКИ
1737 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Жан Батист Симеон Шарден
АТТРИБУТЫ ИСКУССТВ
1766 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Жан Батист Грёз

БАЛОВАННОЕ ДИТЯ

1765 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Жозеф Верне
ИТАЛЬЯНСКАЯ ВИЛЛА
1749 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Гюбер Робер

ТЕРРАСА В МАРЛИ

1780-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
URBANA-CHAMPAIGN

Томас Гейнсборо
ПОРТРЕТ ГЕРЦОГИНИ ДЕ БОФОР
1775–1780-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
URBANA-CHAMPAIGN

Жан Огюст Доминик Энгр
ПОРТРЕТ ГРАФА Н. А. ГУРЬЕВА
1821 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
URBANA-CHAMPAIGN

Шарль Франсуа Д[illegible]

[illegible]

1858 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Алексей Кондратьевич Саврасов
ОЗЕРО В ЛЕСУ
1850 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Франсуа Милле
ЖЕНЩИНЫ В ЛЕСУ
1850-е гг.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN

Констан Тройон
ОТПРАВЛЕНИЕ НА РЫНОК
1859 г.

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN